

HISTÓRIA DA ARTE I

Juliana de S. Silva Almonfrey

Universidade Federal do Espírito Santo
Secretaria de Ensino a Distância

Artes Visuais
Licenciatura

Iniciar

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação
Abraham Weintraub

Diretoria de Educação a Distância DED/CAPES/MEC
Carlos Cezar Modernel Lenuzza

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Reitor
Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD
Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD
Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES
Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES
Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)
Paulo Sérgio de Paula Vargas

Coordenador do Curso de Graduação Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES
Erick Orloski

Revisor de Conteúdo
Larissa Fabricio Zanin

Revisor de Linguagem
Déborah Provetti Scardini Nacari

Designer Educacional
Juliana de Souza Silva Almonfrey

Design Gráfico
Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD
Av. Fernando Ferrari, nº 514
CEP 29075-910, Goiabeiras
Vitória – ES
(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)

Gerência
Coordenação:
Letícia Pedruzzi Fonseca
Equipe:
Giulliano Kenzo Costa Pereira
Patrícia Campos Lima
Fabiana Firme
Luiza Avelar

Diagramação
Coordenação:
Thaís André Imbroisi
Geyza Dalmásio Muniz
Equipe:
Matheus Rocha
Kathellen Matos

Ilustração
Coordenação:
Priscilla Garone
Equipe:
Hugo Bernardino

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A452h Almonfrey, Juliana de Souza Silva, 1981-
História da arte I [recurso eletrônico] / Juliana de S. Silva Almonfrey. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2018.
65 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-411-6

Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem – Plataforma Moodle>

1. Arte - História. 2. Arte sacra. 3. Arte antiga. I. Título.

CDU: 7(091)

Elaborado por Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

Clique nas marcas abaixo para acessar os sites das instituições:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

HISTÓRIA DA ARTE I

Juliana de S. Silva Almonfrey

UFES – Vitória
2019

ATENÇÃO

ESTE ARQUIVO É UM PDF INTERATIVO: no rodapé de todas as páginas você encontra botões para navegar entre as páginas, voltar ao Sumário ou pular entre capítulos.

Além disso, você pode encontrar diferentes tipos de interatividade ao longo do livro, tais como imagens com possibilidade de *zoom* para visualização dos detalhes. Fique atento aos seguintes botões:

ZOOM
Sobre algumas imagens, clique na lupa para visualizar a imagem ampliada.

FECHAR ZOOM
Após dar zoom nas imagens, para voltar à página normal, clique no "x" do lado superior direito da página.

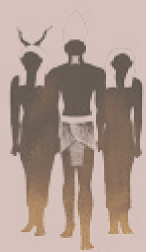
Para conseguir utilizar todas essas interatividades, sugerimos que leia esse arquivo no programa *Adobe Acrobat Reader DC*, disponível para *download* no *link https://get.adobe.com/br/reader/*.
Evite ler esse material no seu navegador de Internet. Instale o programa sugerido no seu computador e **boa leitura**!

DEPOIS DA SUA LEITURA, ficaríamos felizes com o seu retorno sobre a qualidade desse material. Reporte algum erro ou dificuldadede que teve em sua utilização, ou mesmo nos dê um elogio!
Vá para nosso questionário clicando sobre essa frase.

Laboratório de Design Instrucional

SUMÁRIO







CARO LEITOR,

Esse livro foi elaborado a partir de uma seleção de imagens que estão relacionadas aos tópicos do conteúdo da disciplina História da Arte I. Na primeira parte, apresentamos imagens da Arte da Antiguidade grega, romana, egípcia e mesopotâmica. Em seguida, abordamos a Arte Cristã, realizada no início do cristianismo, no Império Bizantino e no Ocidente Medieval. Nesse material, a apresentação e a abordagem das imagens não segue, necessariamente, um fluxo temporal linear. Buscou-se situá-las de maneira dialógica, permitindo que "conversem" entre si. Assim, são realizadas análises, comparações, aproximações e reflexões entre as imagens da arte de civilizações localizadas em tempos e contextos diversos. O livro também funciona como uma coletânea de imagens digitais, com a possibilidade de serem utilizadas como material didático para as aulas de arte, nos espaços formais e não formais de ensino.

Uma ótima leitura!



A ARTE NA ANTIGUIDADE
Grécia, Egito, Mesopotâmia e Roma

Vamos dar início com uma imagem da Arte Grega: o Discóbolo (**figura 1**). Trata-se de uma das cópias em mármore da obra original realizada em bronze. A palavra cópia pode gerar um incômodo inicial, mas vale dizer que, era costume entre os romanos, reproduzir esculturas gregas originais feitas em bronze, das quais não restaram muitos exemplares. Assim, boa parte do conjunto denominado de esculturas gregas que permaneceu até os dias atuais é composta por réplicas romanas.

Cópias ou originais essas esculturas são tradicionalmente encaradas como um exemplo de beleza ideal. Ainda é comum ouvir a expressão "fulano é como um deus grego", fazendo referência a uma beleza superior. O aspecto límpido do mármore e sua textura, parecem reforçar sua beleza. Mas, surpreende o fato de que muitas esculturas originais eram pintadas com cores como o vermelho, o azul e o amarelo, especialmente, aquelas integradas aos espaços arquitetônicos.

Além da policromia das estátuas e das paredes dos templos, outro fato é que na Grécia Antiga, a escultura em bronze era algo bastante usual. Um exemplo delas é o Jovem de Anticitera (**figura 2**), que apresenta uma vivacidade intrigante. Reparem o olhar fixo e concentrado do jovem. Seus olhos parecem vivos, efeito dado pela incrustação de pedras coloridas. Temário comum para os gregos, figuras nuas e atléticas (como se nota no Jovem de Anticitera) eram representadas com seus corpos bem proporcionados e simétricos, aspectos relevantes para a construção da noção do belo na Grécia antiga.

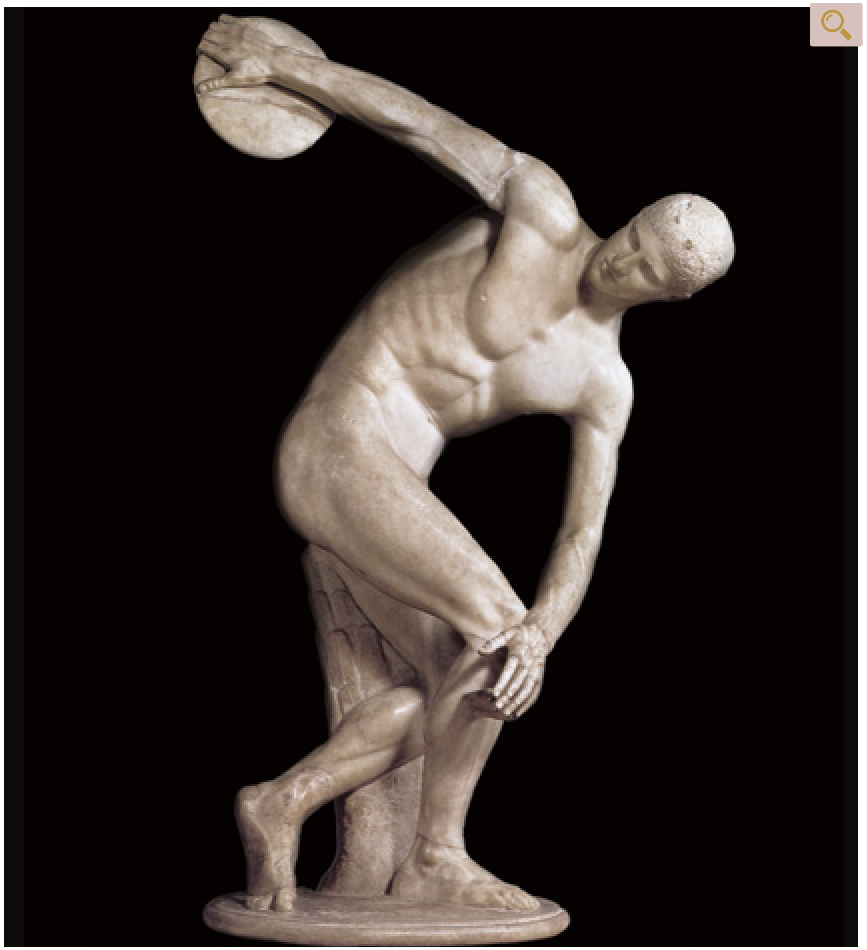


Figura 1
Discóbolo, c. 540 a.C. Cópia romana em mármore da original em bronze de Myron. Altura: 155 cm.



Figura 2
Jovem de Anticitera, cerca 340 a.C. Bronze, altura 194 cm.



Figura 3
Cópia de Pompéia do tipo Doríforo, cerca 440 a.C. Mármore, altura 2,12 m.

Em muitos casos, a escultura grega adota a pose do contraposto ou contrapeso, o que pode ser observado nessa obra. Trata-se de uma postura em que uma das pernas é apoiada na superfície enquanto a outra, mais solta, está levemente dobrada, o que gera uma sensação sutil de movimento natural. Outro exemplo dessa postura encontra-se na obra Doríforo ou "portador de lança" (**figura 3**), cópia encontrada na cidade de Pompéia feita a partir de um original em bronze perdido. Supostamente, representaria o "Cânone" de Policleto. Segundo o historiador Plínio (23–79 d.C.) o escultor grego da cidade de Argos, "fez uma estátua que os artistas chamaram de o Cânone e da qual derivam as formas básicas de sua arte, como se fosse uma espécie de lei" (Plínio, História Natural, 34.55). O artista também havia escrito um tratado, o qual intitulou de o Cânone. Nele demonstrava, por meio de estudos de antropometria, o sistema de proporções do ser humano com pretensão de capturar a beleza, que era alcançada nas proporções harmoniosas entre as partes do corpo.

Apesar de conhecerem sistemas e regras para as medidas corporais que poderiam ser reproduzidos, a observação visual era algo relevante para a prática artística e nesse processo levava-se em conta, como aponta Panofsky:

> [...] a flexibilidade orgânica do corpo a ser representado, a diversidade de perspectivações que se apresentam ao olho do artista, e, mesmo, as circunstâncias particulares sob as quais a obra acabada poderá ser vista. Nem é preciso dizer que tudo isso submete o sistema canônico de medidas a inumeráveis alterações quando é posto em prática. (1979, p. 108)

A estrutura física dos atletas servia de modelo para escultores. Como se sabe, a prática de exercícios entre os gregos era algo comum, especialmente durante os eventos dos jogos olímpicos e muitas peças escultóricas reproduzem os movimentos corporais e o porte dos atletas. A peça denominada de Discóbolo exibe a tensão dos músculos na torção do tronco e a amplitude dos membros do atleta ao lançar o disco. Apesar do efeito de mobilidade corporal e a representação das tensões musculares por ele geradas, o rosto do jovem apresenta-se sereno e calmo, contrastando com o alcance do movimento do ato atlético.

A obra foi de autoria do escultor Myron, que viveu em uma época áurea da Arte Grega, conhecida como Período Clássico. Nesse momento, a cidade de Atenas passava por uma série de ações comandadas pelo governo de Péricles (cerca 495–429 a.C.). Uma delas foi a

reconstrução dos edifícios situados na Acrópole, nome dado a um elevado rochedo situado em Atenas e centro das atividades religiosas da cidade. Ali, estavam concentrados edifícios sagrados, os quais passaram a ser reconstruídos após um conturbado período de guerra contra os persas. Vivenciando um período de prosperidade e poder, Péricles executou um programa para transformar não só os edifícios religiosos, mas também toda a cidade, em exemplares de um tempo áureo. Para ele, Atenas se consagraria como um modelo para outras cidades de seu tempo, como contou seu biógrafo Plutarco (50–120 d.C.). Segundo este, as obras de Péricles causaram um impacto que foi além de sua própria geração. Chamando-as de belas, perfeitas e atemporais, Plutarco ressaltava uma espécie frescor nos edifícios, mencionando que eram como se não tivessem sido tocados pela passagem do tempo (PLUTARCO apud FULLERTON, 2002, p. 18).

A fase vivida por Péricles e a consequente consagração da *pólis* (cidade) democrática de Atenas é associada ao que os historiadores chamam de Período Clássico[1]. Tradicionalmente, o termo clássico está relacionado à ideia de culminância de desenvolvimento de algo e sua capacidade de suplantar as circunstâncias temporais. A menção de Plutarco sobre os resultados do período do governo de Péricles já demons trava essa noção. Para o biógrafo de Péricles, como uma espécie de apogeu arquitetônico, seus edifícios representavam uma maturidade absoluta, e se perpetuaram ao longo do tempo como exemplares de um estado de perfeição, tornando-se um padrão ou norma para ser seguido pelos demais.

1 O termo clássico pode ser utilizado de forma mais ampla e genérica para referir-se à cultura greco-romana. Já no sentido estrito, refere-se ao período da civilização grega que vai de 480 a 323 a.C.

No alto da acrópole de Atenas estão situadas as ruínas do Partenon. O culto à deusa Atena, padroeira da cidade, já era realizado num antigo templo situado no monte, antes mesmo da era de Péricles, mas que fora destruído depois de um período conflituoso com os medo-persas. Com a recuperação e a reconstrução dos edifícios religiosos da Acrópole, um novo templo dedicado à deusa foi construído. O Partenon, atualmente, encontra-se bastante danificado como observamos na imagem (**figura 4**).



Figura 4
O Partenon, Acrópole, Atenas. 447–432 a.C.

Por meio de projeções e também do que sobrou das ruínas do Partenon, podem-se identificar alguns detalhes que nos revelam o estilo adotado para sua construção. Os gregos adotavam padrões que se tornavam regras para suas construções, como por exemplo, a da ordenação de elementos, conhecida como ordens arquitetônicas. A ordenação dos

templos era dividida em três partes fundamentais: a plataforma ou envasamento (elemento de base), as colunas (elementos de sustentação) e o entablamento (elemento de arremate). Difundidas em três estilos — dórico, jônico e coríntio — as ordens arquitetônicas foram amplamente utilizadas nos edifícios religiosos em toda Grécia Antiga.

O Partenon seguia a ordem dórica, considerada a menos rebuscada, no qual se observa grossas colunas com caneluras e sem base, um capitel ("cabeça" da coluna) simplificado e sem adornos. No entablamento, formado por elementos como a arquitrave e o friso (local para decoração), havia também o frontão, de formato triangular e destinado à colocação de esculturas. Assim como se observa no Partenon, muitos templos eram feitos de pedra e possuíam sua estrutura geral no formato retangular. Esta base era composta pela *cella* ou *naos* (câmara interior do templo), e era contornada por uma colunata ou peristilo (sequência de colunas). Uma escadaria percorria todos os lados do edifício e um pórtico recepcionava os fiéis na fachada principal. Encontra-se também templos com formato circular, chamados de *tholos*, nos quais também se empregavam as ordens arquitetônicas.

Para a decoração do edifício principal da Acrópole, o Partenon, foi utilizado o temário relacionada à deusa Atena Partenos (virgem), para a qual o templo era dedicado. Segundo a mitologia, Atena venceu a disputa com o deus Poseidon. Tornou-se, por este motivo, padroeira da cidade. Como forma de honrar e celebrar a deusa, o conjunto escultórico do edifício foi realizado, enfatizando seu caráter guerreiro e imponente. O ápice da composição escultórica da fachada oriental é o nascimento de Atena da cabeça de Zeus.

As peças escultóricas do Partenon são de autoria de Fídias, o que deu fama ao escultor ao longo dos séculos. Isso mostra que a atribuição de autoria era algo comum entre os artistas gregos. E apesar desses escultores aderirem às regras mais gerais, o que era fundamental para se alcançar o padrão da beleza estética em vigor, nota-se que a individualidade do artista, ou seja, sua destreza e habilidade pessoal, além dos toques particulares que davam a suas peças, não deixavam de ser considerados.

Um exemplo dessas particularidades ocorreu nas obras de Fídias. Como foi dito anteriormente, acredita-se que esse escultor tenha sido encarregado de elaborar o repertório de imagens relacionado à vida da deusa Atena na fachada do Partenon. No frontão do edifício, Fídias e sua oficina realizaram figuras com poses variadas e que se adaptaram perfeitamente à sua estrutura triangular. Nestas obras, a delicadeza e o refinamento das dobras dos tecidos chamam atenção: surgem com o aspecto menos pesado e volumoso se comparadas às outras peças da estatuária grega. Nota-se no conjunto das Três divindades femininas — Hestia, Dione e Afrodite — (**figura 5**) que o panejamento recai sobre os corpos de modo leve e natural, e os efeitos de transparência nos dão a sensação de que as vestes estão coladas aos corpos das deusas. É importante saber que, a noção de arte e de artista para os gregos não é a mesma da acepção atual desses termos. Para eles, fazer escultura ou pintura estava mais associado à nossa noção de técnica do que de arte. Ou seja, a *techne* grega se configurava como "[...] todos os processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa." (NUNES, 2001, p. 20). Era sinônimo de qualquer trabalho produtivo que dependesse da destreza, habilidade técnica e grau conhecimento. Nesse sentido, o vocábulo grego *techne* era empregado de maneira genérica, tanto para produções em

escultura e pintura, quanto para produção de objetos úteis, realizados por marceneiros, sapateiros, ourives, oleiros, etc.



Figura 5
Três divindades femininas. Mármore; 123 x 233 cm

Observa-se, no Período Clássico, uma crescente busca pelo aprimoramento da arte figurativa: o estudo da forma humana caminha do naturalismo às formas mais idealizadas — especialmente entre os escultores, aprimoram-se os estudos sobre o corpo, sua estrutura anatômica e suas medidas. O Cânone (de Policleto), por exemplo, foi criado com o intuito de representar a figura humana ideal. Como nos aponta Ernst Gombrich: "Não existe um corpo humano que seja tão simétrico, tão bem construído e belo quanto o das estátuas gregas" (2009, p. 103).

Buscava-se, portanto, representação de formas ideais do corpo, que se fazia perfeito na harmonia das partes entre si e com relação ao todo. Além disso, a ordem, a proporção e a simetria estavam entre as exigências do belo estético, considerado como aquilo que agrada aos sentidos. A arte visava também parecer-se com a natureza, imitando suas regras e processos. O filósofo Aristóteles, por exemplo, entendia que era "[...] a imitação (mimese) da realidade natural e humana, a essência comum das artes." (NUNES, 2001, p. 21). Dentro desse pensamento, pode-se dizer que filosofia da Antiguidade Clássica, adotou o princípio da imitação para definir a natureza da arte.

Para os gregos, belo é aquilo que deleita e agrada aos sentidos, especialmente o olhar e a audição. Mas a beleza não é expressa somente por meio da aparência. Em relação ao corpo humano, por exemplo, além da beleza da aparência exterior, as qualidades da alma também a expressariam. Nesse sentido,

> [...] o verdadeiro prazer estético, para os filósofos gregos que se ocuparam do Belo, é inseparável da *medida* e da *contenção*, virtudes impostas pelas faculdades superiores da alma. No Belo estético há, pois, uma antecipação das qualidades morais que o homem deverá possuir e expressar em seus atos (NUNES, 2001, p. 18).

Para entendermos melhor, é preciso saber que havia três acepções de beleza para os gregos: belo estético (forma exterior); belo moral (expressão do bem, das virtudes do homem na sociedade) e belo espiritual (conhecimento, filosofia — nível mais alto). Para eles, ao dizer que um corpo masculino é belo, entende-se que sua beleza advém de aspectos estéticos, mas também é consequência das suas atividades cívicas (bom cidadão, bom atleta, bom guerreiro, bom político, etc.). Ou seja, o louvor à beleza não estava desprendido da condição do cidadão da *pólis*.

Essa noção deriva das ideias do Belo e do Bem, que foram unidas por Sócrates e Platão, tornando-se "[...] união essencial, teórica e

prática que o pensamento filosófico transformou em ideal pedagógico" (NUNES, 2001, p. 18). A noção de *kalokagathia* (belo e bom) tornou-se o ideal pedagógico da sociedade grega do século V. a.C. Platão, por exemplo, determinou que os jovens de sua república praticassem exercícios ginásticos, para terem o físico bem delineado (beleza estética), e cultivassem, em contato com as artes musicais ou das musas, a harmoniosa conformação da alma, que é a beleza moral (NUNES, 2001, p.19).

Pode-se dizer que a Arte Grega se configurava em princípios normativos e canônicos, mas também havia abertura para variações das medidas corporais como resultados de seu movimento orgânico. Em alguns casos, havia a necessidade de corrigir, por meio de ajustamentos ou refinamentos visuais, a impressões ópticas do observador, ou seja, algumas partes da escultura sofriam desajustes em suas dimensões, como alongamentos ou encurtamentos de partes do corpo, de modo a se apresentarem "corretas" em determinado ponto de vista, alcançando-se assim a perfeição visual do todo.

Percebe-se que as esculturas realizadas no auge do classicismo grego dirigiram-se para formas mais idealizadas e conceituais. Observamos nos deuses e nos homens, feições mais uniformes e caracterizadas por expressões faciais serenas e contidas, o que pode ser reflexo do idealismo do pensamento socrático e platônico que os escultores capturaram. O próprio *Discóbolo*, de Myron, mostra essa tendência, apresentando falta de correspondência entre a tensão da anatomia muscular provocada pelo movimento de lançar o disco e sua feição expressa de modo sereno, reflexo de uma alma virtuosa e moderada.

Contrariando essa tendência, a expressão do *pathos* (paixões, sentimentos) se vê na obra Laocoonte e seus filhos (**figura 6**), que traz a cena da agonia do sacerdote de Apolo que tenta desvencilhar seus filhos de ferozes serpentes. Nessa cópia romana dos tempos helenísticos, vemos que o autor realiza corpos heroicos, gigantes e dentro de uma estreita correspondência entre o corpo tensionado e os sentimentos que permeiam os personagens. Segundo a obra Eneida, de Virgílio, os deuses enviaram serpentes para calar a voz de Laocoonte e seus filhos, que foram avisados por Apolo a respeito da cilada do Cavalo de Tróia armada pelos gregos para vencer os troianos.



Figura 6
Laocoonte e seus filhos. Provavelmente do início da era imperial romana (de Augusto a Júlio Cláudio), do século I a.C. ao século I d.C. Museu Vaticano, Roma.

Observa-se que as expressões de dor e de sofrimento, como vistas na obra acima, passaram a ser abordados com mais frequência nas esculturas do clássico tardio, reforçando uma tendência ao realismo que se intensificará ainda mais na arte helenística. Surgem esculturas com corpos exagerados e feições expressivas de forte apelo emocional e são explorados efeitos dramáticos nas composições.

O período denominado clássico tardio ou final foi marcado pela tomada das cidades-estados gregas pelo imperador Alexandre Magno, da Macedônia. Alexandre era um grande admirador da cultura helênica, foi doutrinado na filosofia grega e encomendava peças a Lisipo, que se tornou seu escultor palaciano. Alexandre também foi o difusor da civilização grega para outros reinos conquistados nas regiões da Ásia Menor, Egito, Mesopotâmia e parte da Índia. Nesses locais, foram fundados os impérios helenísticos como Alexandria, Pérgamo e Antioquia, cidades que foram tomando forma e aderindo aos aspectos da arte, da arquitetura e dos costumes gregos. O período helenístico, como é chamado a fase que vai de 323 a 30 a.C., corresponde, portanto, a um processo de expansão da Arte Grega nos reinos conquistados por Alexandre. Nesse contexto, os mais ricos passaram a encomendar cópias de obras clássicas famosas, como também a pagar altos preços pelas originais.

Nesse momento, além das esculturas, outrora tão comuns nos santuários, as peças passaram também a ocupar e a decorar as propriedades privadas, agradando ao gosto da aristocracia. Além da escultura de grande porte, observa-se que as cenas de gênero passam a ser bastante comuns entre os colecionadores, que encomendavam pequenas estátuas cujo leque de temas era amplo: mitologia, idosos, mendigos, bêbados, jovens, crianças, cenas do cotidiano, etc.

Estudiosos acreditam que a abertura às cenas de gênero e todo apelo ao humor, ao erotismo e a expressão do *pathos* nas peças helenísticas, estão relacionadas ao anseio de suprir encomendas para gostos individuais e que buscavam novidades numa sociedade cada vez mais heterogênea, se comparada aos habitantes que viviam na *pólis* clássica. Na arte do retrato, por exemplo, escultores se empenhavam na busca pela verossimilhança, em que a peça escultórica não esconde as marcas de um corpo decaído, contrastando com as formas de retratos mais idealizadas do período clássico.



Figura 7
Boxeador, século I a.C. Bronze, altura 120 cm.

A obra o Boxeador (**figura 7**) é um dos exemplos da busca pelo realismo no período helenístico. Sua postura é despojada e espontânea, o olhar está abatido, parece perdido. O corpo encurvado do lutador parece tomado pela exaustão. Em busca de efeitos ainda mais vivos, o escultor fez incrustações de cobre na face do material, criando uma ilusão de pele do atleta que ainda sangra como estivesse acabado de sair da violenta luta.

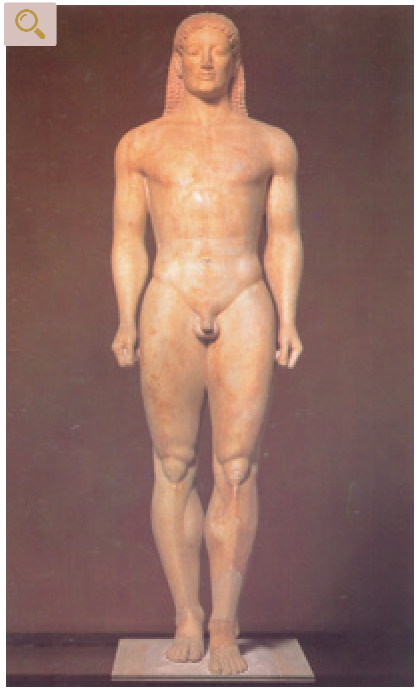


Figura 8
Kouros de Anavissos (Ática), cerca 530 a.C. Mármore, altura 194 cm.

Retornando no tempo, observa-se agora a imagem de um *Kouros* (**figura 8**) realizado no Período Arcaico (cerca de 700 a 480 a.C), fase da Arte Grega que antecede o Período Clássico. Se neste último, os estudos a respeito da anatomia humana, a observação de suas medidas e de sua estrutura se tornaram elaborados, podemos observar que as esculturas arcaicas já mostravam uma tendência ao naturalismo.

Na base da peça em questão estava inscrita a seguinte frase: "Parem e lamentem diante da lápide do falecido Creso, a quem o violento Ares matou quando ele lutava nas fileiras da frente" (FULLERTON, 2002, p. 54). Tal inscrição sinaliza que a obra poderia estar relacionada a um ato funerário. Seria o retrato do falecido, ou de um deus? Fato é que a palavra *Kouros* é um termo geral utilizado para nomear a figura escultórica de um jovem masculino, comumente apresentada nua, em pé e com os cabelos compridos e frisados. Muitas delas apresentavam uma leve impressão de sorriso. É um sorrir sutil, de aspecto calmo e doce que é comumente chamado de sorriso arcaico. A figura do *Kouros* apresenta também os braços paralelos ao corpo e uma de suas pernas lança-se à frente, dando o efeito de caminhar, mas ainda sem a soltura das poses do corpo e os efeitos naturais das posturas em contraposto que foram aplicados, posteriormente, pelos escultores no período clássico.

Por muito tempo, a imagem do *Kouros* seguiu esses aspectos sem muitas variações e tinha como versão feminina a figura chamada de *Koré* (mulher jovem), que seguia algumas de suas características como a postura ereta e a impressão de sorriso. Porém, as jovens aparecem ornadas por joias e cobertas com vestimentas. É também comum vermos o tipo *Koré* com os braços estendidos como se estivesse segurando um fruto ou broto na mão.

Historiadores perceberam que no século VI a.C., nos cemitérios gregos, começaram a colocar estátuas e relevos escultóricos feitos de pedra, nos locais das lápides de cerâmica. Os tipos encontrados eram essas figuras femininas e masculinas que se apresentavam dentro de características genéricas, impessoais e convencionais, de modo que os historiadores acreditam que não fossem retratos, mas objetos votivos, ou seja, peças deixadas nas tumbas em oferenda aos deuses. Além disso, registros evidenciam que homens dedicavam imagens de *Korai* (plural de *Koré*) às deusas, o que nos mostra a impossibilidade da equivalência entre a peça votiva e a pessoa que a dedicou.

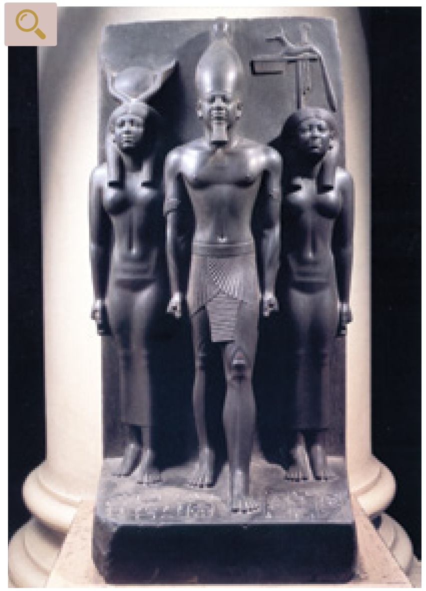


Figura 9 *Tríade de Miquerinos* . Xisto cinza-verde; altura 92,5 cm, largura 46,5 cm

Nota-se que alguns aspectos do tipo do *Kouros* e da *Koré* apresentam semelhanças em relação à escultura egípcia, como a frontalidade postural e a pouca mobilidade dos corpos. Observando com mais calma algumas peças egípcias, podemos imaginar que o *Kouros* poderia derivar de seus modelos, isso indica que a tradição milenar desta civilização configurou formas escultóricas dentro de um esquema de convenções e regras e sua arte parece não ter passado despercebida por outros povos. A Tríade de Miquerinos (**figura 9**), por exemplo, traz características da escultura egípcia como a tendência de ressaltar alguns traços individuais e expressar a imponência dos deuses e faraós, além disso estava submetida a esquemas convencionais, como a chamada Lei da Frontalidade. Na peça, o faraó está ao centro imponente: nota-se que está de frente e sua postura é ereta, indicando a posição de caminhar, porém o aspecto geral do conjunto escultórico apresenta pouca mobilidade. Como se nota, os braços das figuras humanas estão juntos ao corpo.

A tríade tem seu aspecto geral geometrizado e está presa ao bloco de pedra propositalmente, perpetuando a imagem do faraó e das demais figuras de modo intacto até os dias atuais. Apesar de espaçados pelo tempo, a peça lembra muito as formas do *Kouros* grego. Em contrapartida, são inúmeros os exemplares do tipo do *Kouros* e da *Koré* que chegaram até aos nossos dias com suas partes quebradas. Vale lembrar que, para os egípcios, era importante que a escultura-retrato repousasse em uma base sólida e estável, de modo a torná-la duradoura por toda a eternidade, reflexo da vinculação da escultura aos princípios religiosos dessa civilização. Desse modo, a figura esculpida tinha a função de preservar a imagem do falecido. Para esse povo, um dos sentidos relacionados ao termo escultor era "aquele que mantém vivo" (GOMBRICH, 2009, p. 58), ou seja, a função mágica das esculturas tumulares colaboraria para manter o espírito vivo no além ao se reconhecer na imagem representada. Havia também o costume de colocar em túmulos esculturas de pequeno porte, como as miniaturas de servos que, juntamente com demais objetos e alimentos, estariam a serviço do espírito do falecido.

A respeito do aspecto da "intenção artística" (*kunstwollen*) que permeava a produção da estatuária egípcia e sua estreita relação com princípios normativos religiosos, Panofsky resume:

> De fato, sabemos que a estátua tumular egípcia não era feita com o intuito de simular uma vida própria mas de servir como substrato material para outra vida, a vida do espírito "Kã". Para os gregos, a efígie plástica comemora um ser humano que viveu; para os egípcios, é um corpo que espera para ser reanimado. Para os gregos, a obra de arte existe numa esfera de idealidade estética; para os egípcios, numa esfera de realidade mágica. Para os primeiros, a meta do artista é a imitação [...]; para os últimos, a reconstrução. (1979, p. 98)

Apesar dos princípios da arte arcaica grega ainda apresentarem similaridades aos dos egípcios, observa-se na medida em que se avança para o estilo clássico, há justamente a afirmação de preceitos que os egípcios consideravam como valores negativos para a representação da forma humana. Ou seja, para os gregos a escultura refletia o princípio da arte imitativa (mimética) na experiência visual, na pretensão de capturar a beleza, enquanto os egípcios buscaram convencionar sua arte a um sistema fixo, a códigos estáticos e inflexíveis, como veremos mais adiante na produção em pintura.

Como foi dito, acredita-se que a figura do *Kouros* e da *Koré* não eram descrições caracterizadas de pessoas, ou seja, não eram retratos, mas figuras votivas que seguiam tipos mais gerais e impessoais. Os pormenores anatômicos aparentes nos *Kouroi* (plural de *Kouros*), como os detalhes dos corpos dentro de porte atlético, em que são visíveis os músculos do abdômen e dos membros, além da predominância do sorriso arcaico na grande maioria das peças, mostram que a Arte Grega, desde o princípio, já estava voltada para definições de figuras ideais, chegando a um aprofundamento ainda maior, como por exemplo, na proposta do Cânone, de Policleto.

Ainda em relação a Arte Arcaica, esta também irá desenvolver um estilo de pintura em cerâmica chamada de figuras negras. Vale ressaltar que os gregos eram tradicionalmente especialistas na confecção de peças em cerâmica e um grande número de oleiros fornecia à população das cidades-estados gregas essas mercadorias para diversos usos: taças para beber, vasos para líquidos, urnas funerárias, recipientes de armazenamento, ânforas e etc., que eram decorados com temas relacionados à vida diária e às cenas mitológicas de deuses e heróis. A tradição de produzir objetos em cerâmica remonta aos primórdios dessa civilização. Povos que viviam nas regiões banhadas pelo mar egeu, como os minóicos que habitavam a ilha de Creta, já produziam peças decoradas com pinturas, cujo tema vegetalista e da vida marinha pareciam ser seus preferidos.

A pintura em cerâmica produzida pelos gregos é classificada em diferentes estilos, desde o estilo geométrico com suas formas decorativas abstratas e figuras esquemáticas, passando pelo estilo orientalizante, refletindo a absorção de motivos ornamentais comuns aos povos do Egito e do Oriente, como espirais, volutas, rosetas. Ambos produzidos no período denominado Idade Média Helênica (cerca de 1000 a.C. a 700 a.C), esse último estilo conjugava os motivos em traços curvilíneos com um esquema narrativo em que a figura humana passa a ganhar um maior espaço na face da cerâmica. O foco nas narrativas em que o homem e sua vida, mitos e lendas tornam-se temas centrais estabelece-se como uma tendência e pode ser visto no estilo subsequente chamado de estilo de figuras negras.



Figura 10
Exéquias. Kýlix com figuras-negras, cerca 540–530 a.C. Altura 13,6 cm, diâmetro 30,5 cm.

Um dos seus exemplares pode ser visto no interior de uma taça para beber (*Kýlix*), de autoria de Exéquias (**figura 10**), que traz a figura do deus Dionísio repousando num barco após vingar-se de piratas que o raptaram. Segundo a lenda, o deus fez brotar uvas e jorrar vinho do mastro da embarcação atemorizando os tripulantes, que ao lançarem-se no mar foram transformados em golfinhos. A técnica das figuras negras consistia em pinturas das silhuetas das figuras sobre a face de barro, cujos detalhes podiam ser feitos com riscos de estilete sobre a tinta. Certas áreas podiam ser pintadas com cores, como por exemplo, na vela da embarcação da taça de Exéquias em que se nota a aplicação da cor branca.



Figura 11
Pintor de Aquiles. Ânfora com Aquiles, cerca 440 a.C. Altura, 62 cm.

Observa-se que o estilo de figuras negras demonstra uma predileção pela organização das figuras nas narrativas de perfil, aspecto este superado pelo estilo posterior chamado de figuras vermelhas, em que as figuras aparecem desenhadas pelo pincel na superfície ocre avermelhada da cerâmica, abrindo espaço para delicados pormenores, como linhas que formam o modelado e as padronagens das vestimentas. Figuras de frente, de lado, sobreposições de membros, e efeitos de profundidade espacial ganham cada vez mais espaço, como na Ânfora com Aquiles (**figura 11**), em que o herói homérico, posicionado em contraposto, apresenta seu pé escorçado. A quebra da artificialidade das figuras negras, a forte tendência ao naturalismo e aos efeitos de profundidade, que permearam o estilo de figura vermelhas, poderão ser vistos no estilo que o sucede, ou seja, a pintura em Campo Branco.

Percebe-se que há uma crescente busca pelos pintores da cerâmica grega por formas e posturas mais naturais. Já na pintura egípcia um sistema de convenções regrou aspectos específicos para a representação da figura humana e sua pintura será fundada em esquemas que fugiam à lógica da representação das imagens gregas. Nesse fragmento de uma pintura mural tumular chamada Nebamum caçando no pântano (**figura 12**), ao centro está o nobre egípcio que foi representado com o tronco de frente, os membros e o rosto de perfil. Em sua face, o olho foi pintado como visto de frente. A representação das figuras humanas dentro desse esquema está inserida no que os estudiosos chamam de Lei das visões principais.



Figura 12
Fragmento de uma pintura mural tumular com Nebamum caçando no pântano. Pintura mural; altura 83 cm, largura 98 cm.

A adoção de uma espécie de método e modo para representar as figuras foi perpetuada por um longo tempo por essa civilização milenar como regra para sua pintura, fruto da arte a serviço de uma religião conservadora e tradicionalista. Assim como a escultura, a pintura deveria servir aos espíritos dos mortos, dando-lhes uma visão permanente dos elementos de sua vida terrena. Desse modo, para os pintores egípcios a razão para conciliar partes do corpo em diferentes ângulos, supriria a necessidade de mostrar as imagens de modo descritivo e com a maior clareza possível, em que as partes eram representadas em seu ângulo mais característico. Desse modo, os movimentos das figuras parecem mais mecânicos do que orgânicos, ou seja, ações corriqueiras como andar ou golpear eram representadas por alterações estereotipadas de posição e não pela mudança da disposição anatômica (PANOFSKY, 1979, p. 97).

Na Estela dedicada por Ptolomeu V ao touro Buchis (**figura 13**), na qual ainda se conservam os vestígios da policromia original do baixo-relevo, a figura do Ptolomeu presta honras ao animal sagrado cultuado no Egito da Trigésima Dinastia até a época da dominação romana. A rigidez postural, fruto do convencionalismo artístico, suscita respeito e temor ao soberano e parece também reforçar o caráter solene do rito religioso vivido na corte. Observa-se nessa peça, o emprego do mesmo formalismo convencional nas figuras humanas, como é visto na pintura Nebamum caçando no pântano.

Vale ressaltar que, na pintura de Nebamum, o código de representação empregado nas figuras humanas contrasta com formas mais realistas dos animais representados. Observa-se que plantas e os bichos são construídos de modo detalhista, em movimentos mais livres, sobreposições e efeitos de volume e profundidade espacial. A ilusão de texturas e um colorismo repleto de nuances são alcançados, como se vê próximo ao barco de Nebamum no ágil gato capturando um bando de pássaros que alçou voo de uma moita de papiro. Tais aspectos mostram que a Arte Egípcia não abandona por completo suas leis, mas nota-se que com o passar do tempo, combina a tradição deixada pelas gerações anteriores com uma maior liberdade formal em suas representações.



Figura 13
Estela dedicada por Ptolomeu V ao touro Buchis. Calcário pintado e dourado; altura 72 cm; largura 50 cm.

As pinturas e os baixos-relevos eram aplicados em templos e túmulos e a respeito da construção desses últimos, pode-se dizer que os egípcios alcançaram efeitos e dimensões que nos impressionam, reflexo de seu modo de vida e crença na vida após a morte. Para esse povo, era importante a preservação dos corpos dos falecidos, pois criam que assim sua parte imaterial continuaria a viver em uma outra dimensão de vida. Para isso, embalsamavam seus corpos. A múmia, então, ficava conservada em túmulos que também abrigavam objetos úteis e pessoais, como vasos decorados, alimentos, estatuetas, o próprio retrato esculpido do morto, além de pinturas e baixos-relevos que traziam imagens de sua vida terrena.

As mais conhecidas pirâmides egípcias encontram-se na planície de Gizé e datam do período da Quarta Dinastia. As pirâmides de Quéops, Quéfren e Miquerinos (**figura 14**), nomes dos seus respectivos faraós, têm um formato triangular e hoje podemos ver os blocos de pedra que as constituem. No passado, a superfície desses grandiosos túmulos era revestida com placas de pedras polidas, o que davam a eles um acabamento liso à sua face. Imponentes, erguem-se em direção aos céus, tornando-se também marcos para exaltação dos seus reis considerados divinos. Ao contrário do que se pensa, era na parte central dessas pirâmides e não no subsolo, que se localizava a câmara mortuária, local reservado ao sarcófago da múmia e seus pertences.

As três pirâmides estão localizadas em uma necrópole, uma espécie de cidade mortuária e local para a celebração de ritos religiosos. Nela havia templos funerários e outros edifícios, grandes esculturas, como as esfinges e as pirâmides menores. Um tipo de pirâmide mais primitiva encontrada nas necrópoles são as mastabas, túmulos particulares, feitas de tijolos ou pedras com um formato de aspecto quadrangular. Em seu subsolo ficava o sepulcro. Já na parte superior, localizavam-se uma espécie de capela e uma pequena sala destinada à escultura do morto. A sobreposição de mastabas acabou originando as primeiras pirâmides escalonadas, ou seja, em degraus. A mais conhecida é a chamada pirâmide de *Zozer*, elaborada na Terceira Dinastia, o que seria o primeiro passo para a construção das grandes pirâmides triangulares com as faces lisas.



Figura 14
Pirâmides de Miquerinos (c.2470 a.C.), Quefren (c. 2500 a.C.) e Quéops (c. 2530 a.C.), Gizé, Egito.

Outras civilizações contemporâneas à egípcia se empenharam em realizar construções monumentais relacionados à manifestação de suas crenças. Um desses exemplos pode ser visto na imagem do *Zigurate*, do rei Urnammu (**figura 15**) — uma construção do povo chamado de sumério que habitava a região conhecida como Mesopotâmia.

Apesar do formato do edifício lembrar o aspecto geral das pirâmides egípcias, diferentemente delas, esses locais não eram túmulos e sim templos. Os *Zigurates* funcionavam como uma espécie de plataforma ou terraço e sobre essa montanha artificial feita de tijolos de barro erguia-se o templo. O santuário, hoje já não mais existente, era acessado por meio de longas escadarias. Para os sumérios, os templos eram locais centrais das cidades e ao redor deles aglomeravam-se residências, oficinas, armazéns e outros edifícios.



Figura 15
Zigurate do rei Urnammu, Ur. C. 2500 a.C.

Retornando a arte produzida no Egito Antigo, observa-se que quando da época da dominação romana sobre esse território, foram produzidas na região de Faiyum pinturas de retratos em pequenas tábuas de madeira que traziam a imagem do falecido. Essas placas eram fixadas sobre as múmias e remetem ao antigo costume egípcio de colocar uma pintura do rosto sobre o corpo mumificado. A técnica para a pintura dessas imagens era a encáustica, em que se diluíam os pigmentos na cera ainda quente. Mas o que chama a atenção nelas é o grau de realismo apresentado, resultado da adoção do costume romano de produzir retratos.

Observa-se que havia desigualdade em relação à qualidade dessas imagens. Vastamente produzidos, muitos se apresentavam com padrões de poses e ângulos, além da acentuação repetitiva de partes do rosto com realces de jogos de luz e sombras. Já outros demonstravam uma construção mais elaborada e detalhada das formas e conseguiam traduzir, além dos traços fisionômicos, aspectos da psicologia do retratado. Um dos exemplos dos chamados "retratos de Faiyum" é o Retrato de um homem para múmia (**figura 16**), em que se notam linhas de expressão marcantes no rosto, transmitindo uma expressão austera e respeitável, além de uma vivacidade alcançada pela aplicação de efeitos luminosos de sombras trazendo volume as partes do rosto. Os retratos de Faiyum acabam mostrando que, sob o jugo do Império



Figura 16
Retrato de um homem para múmia.
Encaústica sobre madeira de cedro; altura 40,1 cm, largura 21,5 cm.

Romano, a arte do Antigo Egito acabou se submetendo a alguns aspectos da retratística romana.

Tradicionalmente, os romanos conservavam, em altares domésticos, máscaras mortuárias de cera que reproduziam as feições de seus parentes falecidos, costume este abandonado com o passar do tempo e substituído pela feitura de bustos-retratos de pedra que eram mais duráveis. Acredita-se que a fidelidade dessas máscaras mortuárias na representação da imagem do morto tenha sido absorvida no campo da escultura-retrato, que se configura de modo a representar fielmente os modelos.



Figura 17
Estátua de Augusto Prima Porta.
Altura 2,04 m. Mármore com restos de policromia. C. de 20 d.C.

Os retratos de chefes políticos, imperadores e generais eram exibidos em monumentos, praças de fóruns e jardins de vilas e palácios numa espécie de exibição de poder, força e reverência. Desse modo, os retratos possuíam um caráter propagandista que colaborava para reforçar a grandeza do império. A imagem de Augusto de Prima Porta (**figura 17**) é um desses exemplos.

A obra apresenta um imperador imponente e que transmite autoridade por meio dos gestos, da feição e de sua postura corporal. O corpo idealizado lembra uma estátua grega, e confere à imagem de Augusto um ar heroico e divino, ou seja, digno de ser reverenciado como um deus, assim como os imperadores gostavam de ser considerados. Desse modo, nota-se que apesar de traços fisionômicos existirem, no retrato de grandes líderes e autoridades há a busca pelo enobrecimento do retratado. Isso mostra que os retratos romanos não eram somente a transcrição exata dos modelos, mas havia a acentuação de características físicas que reforçavam um caráter conveniente à exibição de poder e de firmeza do retratado.

Acredita-se que o retrato romano teria como fonte a retratística produzida pelos etruscos, povo antepassado dos romanos habitante da atual Toscana, na Itália. Exemplares de seus retratos demonstram que os etruscos desenvolveram habilidades no trabalho com metal, produzindo peças de esculturas em bronze, percebendo-se o interesse e rigor técnico na busca pelo realismo das fisionomias. Outra fonte importante para o desenvolvimento da estatuária romana é a escultura grega. A relação com a arte grega se estreita ainda mais no período helenístico, especialmente no círculo aristocrático republicano, e posteriormente na fase imperial. Era comum entre os mais ricos a disputa por peças originais gregas e as cópias eram amplamente produzidas.

Os romanos eram conquistadores. Desde a época Republicana, a conquista por territórios movia a vida de líderes políticos e generais. Nos tempos de Cristo, já instaurado a fase imperial, as regiões dominadas pelos romanos alcançaram áreas que iam de quase todo território europeu, ao norte da África, da Palestina e da Ásia Menor. Roma era uma capital cosmopolita, congregando pessoas de todas as regiões conquistadas. As vias ou estradas imperiais cortavam todo o império e facilitavam o seu controle, além disso, aquedutos conduziam água

à cidade, que junto com um sistema de escoamento de detritos de esgoto facilitavam a vida na capital e seus arredores.

Ao longo do tempo, Roma foi se configurando como uma capital estruturada com templos, palácios e basílicas, além de fornecer edifícios públicos para entretenimento da população como os teatros, os anfiteatros, os circos e as termas, também conhecidas como banhos públicos. Arcos do triunfo e colunas triunfais com seus relevos narrativos representando feitos militares dos imperadores eram colocados em fóruns, uma espécie de centro religioso, político, comercial e jurídico da cidade.

Foi na época Imperial no reinado de Vespasiano que se ergueu em Roma um edifício de proporção monumental construído sobre as ruínas de um tanque da chamada *Dômus Áurea*, antigo palácio do imperador Nero. Trata-se do anfiteatro chamado Coliseu, que hoje exibe suas ruínas aos turistas que chegam a Roma. Destinados ao entretenimento de nobres e populares, os anfiteatros eram locais para lutas de gladiadores e com frequência exibiam o massacre de prisioneiros e cristãos ao público. Os anfiteatros são derivados dos teatros romanos, que por sua vez têm suas raízes nos teatros gregos. Estes tinham o formato semicircular e eram construídos aproveitando o declive das colinas, nas quais se situavam a cávea ou plateia. Ao centro ficava a orquestra ou palco, onde boa parte da peça era desenvolvida, logo em seguida, situava-se o cenário. Já os teatros romanos, apesar de seguirem esse mesmo formato, se estruturavam sem o apoio natural das montanhas, erguendo-se por si só na paisagem.



Figura 18
O Coliseu, Roma, c. 80 d.C.

Os anfiteatros[2] eram constituídos pela junção de dois teatros que formavam uma estrutura de aspecto elíptico, como podemos ver na imagem do Coliseu de Roma (**figura 18**). A arena ao centro era cercada por uma estrutura composta por pedras, tijolos e por uma espécie de concreto feito à base de matéria vulcânica e outros elementos pelos quais se erguiam as paredes. Uma arcada[3] circundava todo o anfiteatro e escadarias e corredores cobertos por abóbadas davam acesso aos assentos. Um sistema de entrada e saída foi planejado, de modo que os arcos do primeiro piso eram numerados e correspondiam aos números marcados nos "bilhetes" dos milhares de espectadores que se reuniam durante horas para assistirem aos espetáculos. No exterior, colunas nos estilos dórico, jônico e coríntio juntamente com as esculturas presentes nas arcadas compunham a decoração do edifício.

O vocabulário da arquitetura romana também possui relações com a arquitetura helênica. Em muitos edifícios é comum vermos a aplicação das ordens arquitetônicas com o uso de colunas, frontões, frisos e arquitraves. Nos templos romanos, por exemplo, o uso do podium elevado e de colunas adossadas às paredes exteriores da cella são aspectos diferenciais em relação a arquitetura grega, contudo são visíveis as referências a esta.

2 *Anfi* que dizer dois.

3 Arcada: trata-se de uma sequência de arcos. De herança etrusca, o arco se tornou elemento típico da arquitetura romana, sendo amplamente utilizado nos edifícios.



Figura 19
Panteão, Roma. C. 118–125 d.C.

Como se observa nas características de sua fachada, o Panteão de Roma (**figura 19**), exemplifica a absorção pelos romanos dos elementos gregos. Mas o ar de novidade, o que caracterizou uma certa ousadia na construção do edifício, estava justamente no fechamento da câmara interior por uma grande cúpula que repousa sobre a *cella* de formato redondo. Projeções nos revelam que a cúpula formaria um círculo perfeito, o que colabora para a sensação de equilíbrio proporcional entre a largura e a altura quando estamos no interior do edifício. A cúpula possui ao centro uma abertura, chamada de óculo. Dele, raios de luz podem penetrar no interior, que junto com acabamento dourado de seu revestimento davam um clima místico ao templo.

O Panteão como se apresenta atualmente, trata-se de um empreendimento do imperador Adriano que reconstruiu o templo (entre 118 e 125 d.C.) no lugar do antigo edifício idealizado pelo general e estadista Marco Vipsanio Agrippa, cuja homenagem ainda pode ser vista nos vestígios das palavras no friso da fachada. Logo acima, no frontão do edifício de Adriano, havia a decoração de esculturas em alto-relevo em bronze, hoje já não mais existentes. O Panteão[4] foi concebido em dedicação "a todos os deuses", mas na era cristã foi adaptado para se tornar uma Igreja. Hoje, o antigo templo pagão abriga altares cristãos e túmulos de pessoas ilustres.

4 A palavra ***Panteão*** quer dizer "todos os deuses".

Em relação à pintura e aos mosaicos romanos, a maior parte do que conhecemos hoje está localizada nas cidades de Pompéia e Herculano, marcadas pela catástrofe da erupção do vulcão Vesúvio, ocorrida no ano de 79 d.C. Vale ressaltar que, por muitos anos, estas cidades ficaram soterradas, sendo as primeiras escavações realizadas em meados do século XVIII. Nessa época, a Arqueologia ainda não existia como disciplina e os primeiros trabalhos nesses sítios foram realizados de maneira aleatória e arbitrária, ou seja, preservou-se aquilo que era considerado mais valioso pela sociedade napolitana. Muitos objetos de valor artístico foram retirados de seus locais de origem e alimentaram a prática de colecionar antiguidades. Nesse contexto, muito se perdeu, pois os saques eram frequentes.

Foi somente no século XIX que escavações menos destrutivas com perfil científico começaram a ser realizadas, mas ainda assim, mesmo mais sistematizadas, nota-se parcialidade em certas escavações. Aquelas supervisionadas por Amedeo Maiuri, por exemplo, receberam críticas de estudiosos que observaram uma conduta relacionada ao regime fascista da época, que financiaram sua empreitada. Esses estudiosos notaram que é possível identificar que muitos objetos foram retirados de seus contextos originais, especialmente aqueles de temática sexual encontrados em prostíbulos que poderiam ferir a moral do regime. Desse modo, acredita-se que Maiuri direcionou seus trabalhos para gerar mais uma percepção do regime fascista do que era o Império Romano do que uma estética romana propriamente dita.[5]

5 A respeito desse assunto, ver texto "Arte parietal de Pompéia: imagem e cotidiano no mundo romano", de Renata Senna Garraffoni.

É comum encontrar a classificação das pinturas romanas por estilos. Muitos livros ainda hoje trazem essa especificação, cuja origem vem dos estudos de Augusto Mau, em 1882. Mau foi o primeiro a discriminar as pinturas romanas por um critério de classificação cronológico, dentro de uma espécie de evolução. Essa classificação foi resumida pela historiadora Renata Garraffoni, conforme abaixo:

> Estilo I "estrutural ou mármore fingido" (do séc. III a.C. até o séc. I a.C) — relevo criava a impressão de placas de mármore; Estilo II "estilo arquitetônico" (séc. I a.C.) — perspectivas falsas, colunas e outros tipos de imitação arquitetônica; Estilo III "estilo ornamental" (final do séc. I a.C. até início do séc. I d.C.) — ornamentação rica e delicada, muitos motivos egípcios; Estilo IV "estilo fantástico" (início do século I d.C.) — estilo rebuscado e forte presença de elementos da mitologia. (2007, p. 154)

Segundo Garraffoni, apesar de ainda utilizada, a proposta de Mau foi motivo de grande debate entre teóricos no que diz respeito à evolução e transformações dos estilos. O fato é que havia muitos afrescos realizados em áreas de jardins e peristilos cujos temas, como cenas eróticas e cotidianas, não se enquadravam nesses estilos, sendo denominadas de populares. Essa diferenciação acaba por trazer à tona a problemática sobre a não neutralidade no estabelecimento dos critérios para classificação dessas pinturas, ou seja, acabam por demonstrar, mais uma vez, aspectos específicos da cultura romana que os estudiosos tinham predileção para preservar. Por muito tempo as pinturas chamadas de populares, que eram consideradas gêneros menores, não receberam tanta atenção dos estudiosos que se voltaram para as pinturas com temas ditos nobres e mais elaboradas tecnicamente.

Havia a produção de pinturas portáteis, mas a maior parte do que restou em Pompéia e Herculano trata-se de pintura mural. Geralmente, eram dispostas nas paredes do átrio das casas e dos peristilos. Pinturas também eram realizadas nas paredes externas das habitações. A técnica mais comum era o afresco, em que se preparava a superfície da parede com várias camadas de uma espécie de gesso rudimentar. Depois de lisa e na superfície ainda fresca, aplicava-se a tinta.



Figura 20
Cena de um culto dionisíaco de Mistério. Pintura Mural. C. 50 a.C. Vila dos Mistérios, Pompéia.

Um dos afrescos romanos mais estudados é o friso, encontrado em um cômodo de uma casa de campo chamada Vila dos Mistérios **(figura 20)**, localizada nos arredores de Pompéia. O tema da pintura estaria relacionado aos rituais dionisíacos, um tipo de rito de origem

grega em que pessoas buscavam saciar suas inquietações a respeito da vida após a morte. Dionísio é conhecido como deus do vinho e do teatro, mas fora um antigo herói que passou por uma dramática morte. Os cultos dionisíacos manifestavam a esperança de muitos devotos que celebravam seus mistérios com o intuito de se identificarem com o deus, que depois da morte teve um destino glorioso, sendo transformado em deus do Olimpo.

O friso foi pintado de modo a passar a impressão de que as paredes se abriam. Sobre um fundo vermelho foram dispostas as figuras relacionadas aos ritos dos mistérios dionisíacos. A imagem de uma mulher localizada na parede ocidental é identificada como a dona da casa, a *domina*. Celebrante do culto ao deus, a *domina* nutria a ideia de ter o mesmo destino de divinização que vivenciou Dionísio, ao escapar dos Infernos e chegar ao Olimpo. As duas divindades localizadas ao centro da composição, por muito tempo, foram identificadas como o par amoroso Dionísio e Ariadne, conforme a tradição iconográfica grega. Contudo, apesar das dificuldades de interpretação que permeiam a análise do friso, estudos mais recentes nos mostram que as duas figuras centrais seriam Dionísio e sua mãe Sémele, que formavam um par divino. Assim como seu filho, Sémele beneficiou-se da divinização após uma trágica morte, e na cena do friso acolhe Dionísio, que após uma noite agitada, retorna ao Olimpo.

A identificação das figuras centrais como mãe e filho se opõe à visão mais corrente do par Dionísio e Ariadne e acaba por colocar em questão a noção de que a pintura romana seja uma mera cópia da tradição grega. Em relação a esse ponto, a historiografia mais recente tem mostrado que essa associação direta aos exemplos gregos precisa ser cautelosa, pois acaba por ignorar as transformações a partir de preferências locais que expressariam um gosto particular da cultura romana. Desse modo, devemos encarar a pintura romana dentro de uma relação fecunda com a pintura helênica, mas não simplesmente servil a esta.



Figura 21
Os Lestrigões apedrejando os navios de Ulisses. Pintura mural de uma casa do Monte Esquilino. Final do séc. I a.C.

A produção pictórica romana tinha sua complexidade, tanto em termos técnicos quanto em relação aos seus temas. Quem podia pagar mais, poderia ter nas paredes da dômus[6] pinturas elaboradas e com efeitos ilusionísticos que decoravam com requinte os ambientes. A imagem a seguir trata-se de um exemplar do conjunto de pinturas

6 Denominação da habitação urbana da classe aristocrata.

murais denominadas Paisagens de Odisséia, que trazem as viagens de Ulisses na narrativa épica. Na obra Os Lestrigões apedrejando os navios de Ulisses (**Figura 21**) podemos ver a pintura de uma coluna que emoldura a cena. Observa-se que foi alcançado um efeito que simula a estrutura arquitetônica, como se a coluna estivesse saltando à superfície da parede.



Figura 22
Pêssego e Jarro de vidro. Pintura mural, Herculano. C. 50 d.C.

Em cena de natureza-morta intitulada Pêssego e jarro de vidro (**figura 22**) encontrada na cidade Herculano, também se nota efeitos ilusionísticos, como a representação de volumes, transparências e texturas dos objetos. Tanto nessa pintura, quanto na anterior mencionada, foram utilizadas a técnica do *Trompe-l'oeil*, termo de origem francesa que significa "engana olho". Com essa técnica eram realizadas ilusões de ótica, de modo a fazer com os objetos e as estruturas arquitetônicas representadas parecessem reais. Podemos ver isso na cena de natureza-morta, em que há simulação de estantes na parede que dispõem as frutas e o vaso de vidro transparente. É interessante notar que, apesar desses artifícios alcançados pela técnica da perspectiva, o conhecimento da mesma pelos romanos era mais empírico do que científico, e sob este método a perspectiva alcançará desenvolvimento somente séculos mais tarde, no Renascimento.



A ARTE CRISTÃ

Início do cristianismo
Império Bizantino
Ocidente Medieval

Situado em Roma, próximo ao Coliseu, o Arco de Constantino foi edificado entre 312 e 315 d.C. A **figura 23** traz um detalhe de um baixo-relevo presente no monumento. Os arcos do triunfo eram monumentos que honravam aos imperadores, em comemoração aos seus feitos e suas vitórias, estas eram narradas por meio de relevos em frisos, em medalhões e em demais setores do monumento. No caso do Arco de Constantino, chama atenção, na faixa inferior logo abaixo dos dois medalhões, o conjunto de figuras humanas que compõem a cena do Imperador que se dirige ao Senado e ao povo.

As representações plásticas vistas nesse exemplo podem ser consideradas como frutos uma intenção representacional nova relacionada aos primeiros cristãos. Quando comparada à arte romana mais tradicional, nota-se diferença no modo de tratamento da figura humana e do espaço. Os relevos nos medalhões esculpidos no tempo do Imperador Adriano (117–138 d.C), que foram colocados logo acima do friso, trazem figuras com posturas corporais e mobilidade mais natural. Nota-se também, o emprego de artifício para projeção do espaço em profundidade, com sobreposições e a aplicação do escorço.

Já no conjunto de figuras da faixa inferior, que são do tempo de Constantino, observa-se uma tentativa de desclassificação da matéria, ou seja, as figuras que se apresentam sem o rigor da proporcionalidade corporal, rompendo assim com a objetividade do realismo da arte romana. Essas características, sob o ponto de vista da arte clássica, poderiam representar a perda das conquistas técnicas alcançadas. O fato é que, a arte cristã, romperá, em certa medida, com as questões plásticas que permearam a arte grega e romana até então.



Figura 23
Medalhões (117–138 d.C.) e friso (início do séc. IV d.C.) Arco de Constantino, Roma.

Constantino foi o primeiro imperador cristão e suas ações abriram as portas para que o cristianismo se firmasse ao longo dos anos no Império até sua definitiva institucionalização como religião oficial, sob o reinado de Teodósio (379 a 395 d.C). Foi no Édito de Milão, promulgado em 313 d.C., que o imperador Constantino concedeu liberdade religiosa aos seguidores de Cristo, contudo, não proibiu o culto de outras religiões no império.

A aceitação do cristianismo por outros imperadores anteriores ao reinado de Constantino foi conturbada, com fases de intensas perseguições. Com o imperador Nero, por exemplo, houve a primeira grande perseguição iniciada no ano de 64 d.C. e ao longo dos anos seguintes, muitos foram martirizados. Vale lembrar que, em geral, os romanos eram tolerantes em relação à cultura e religião dos povos dominados, que em muitos casos, absorviam a religião romana ou conviviam de maneira pacífica com seu sistema politeísta. No caso específico das religiões monoteístas, como o cristianismo e sua religião matriz (o judaísmo), eram inaceitáveis para suas doutrinas a aceitação dos ritos, dos ídolos pagãos e adoração a César.

A pregação aos gentios, cujas ações do apóstolo Paulo no início do cristianismo se destacaram, impulsionou o crescimento e a disseminação da doutrina cristã nas províncias dominadas pelos romanos e em pouco tempo, a chegada do cristianismo em Roma se tornou uma realidade. O império teria que lidar com um crescimento de uma religião monoteísta, profética e messiânica, com ritos, costumes e doutrina muito diferentes da religião romana. Nesse sentido, sua aceitação não foi pacífica, intercalando períodos de calmaria e de grandes perseguições, que se intensificaram na medida em que os cristãos foram considerados uma ameaça ao Império.

O fato é que o número de conversões ao cristianismo entre pessoas de diversas classes sociais, como escravos, mulheres, estrangeiros, inclusive pelas classes mais abastadas era crescente. Com Édito de Milão, o culto religioso livre se tornou uma realidade, abrindo caminho para as construções das primeiras igrejas. Aos poucos, o hábito de reunir os fiéis para cultos nas casas e em salões passou a ser substituído pelos cultos nas basílicas cristãs.

Outra ação importante do seu reinado foi à transferência da capital do Império para Bizâncio em 330 d.C., uma antiga colônia grega localizada na atual Istambul, na Turquia. A capital passa a se chamar Constantinopla, cidade de Constantino. Nela, o imperador realizou monumentos e edifícios tipicamente romanos, estruturou a cidade com aquedutos e largas vias, organizando o centro urbano. Construiu palácios, bibliotecas e museus, conservando assim aspectos da cultura romana. Na nova capital oriental, realizou uma espécie de réplica de Roma, mas Constantinopla nascia cristã. Além disso, a região era estratégica comercialmente, trazendo benefícios econômicos para o Império Romano, que nas províncias ocidentais amargava ia perdendo sua unidade numa crescente decadência e povos bárbaros foram tomando as províncias imperiais. Um ponto relevante é que Bizâncio era uma cidade próxima as províncias orientais já cristianizadas, o que facilitava as ações do imperador no plano religioso e político.

Em 395 d.C., o imperador Teodósio dividiu o território do Império Romano, destinando regiões para cada um dos seus dois filhos. Na parte ocidental, a capital era Roma e na parte oriental, a capital ficou sendo Constantinopla. No oriente, o Império Romano floresceu nos séculos seguintes, enquanto no ocidente, por diversos fatores, sofreu uma decadência até sua definitiva queda no século v d.C. Fato

é que cristianismo sobreviveu à deterioração e a queda do Império Romano Ocidental, permanecendo por toda a Idade Média, tanto no Império Romano Oriental, quanto em alguns territórios do ocidente que restaram.

O cristianismo se estabeleceu na sucessão do primeiro imperador romano, Otávio Augusto (Augusto de Primaporta), por Tibério e logo chegou à Roma. Em relação as suas representações plásticas, estas podem ser vistas nas chamadas catacumbas, cemitérios subterrâneos localizados nas vias que davam acesso a capital romana, como a Via Ápia, nos quais os cristãos passaram a enterrar seus mortos. Situadas fora do perímetro urbano, as catacumbas eram formadas por galerias estreitas e pouco iluminadas. Em suas paredes eram escavados nichos ou lóculos que abrigavam os corpos. Geralmente, afrescos com temário relacionado às histórias bíblicas e a simbologia cristã eram realizados nas superfícies das paredes das galerias e nas salas, chamadas de cubículos, destinadas aos corpos de bispos e mártires. Nessas salas, pinturas decoravam as paredes laterais e os tetos, além do arcossólio *(arcosilium)*, uma espécie de nicho arqueado no qual ficava situado o túmulo.

As imagens relacionadas à religião dos primeiros cristãos encontradas nos cemitérios subterrâneos datam a partir do século II e avançam para o século III e IV, quando o cristianismo saiu da clandestinidade. São poucas as manifestações da chamada arte paleocristã (cristã antiga) do século I que sobreviveram ao tempo. Vale lembrar que as catacumbas não eram originalmente destinadas a cultos, ainda que com a oficialização do cristianismo como religião do império, algumas salas desses cemitérios se tornaram capelas fúnebres, que abrigavam túmulos de mártires e pessoas ilustres da Igreja, recebendo visita de muitos fiéis. Devido a essa comoção, com o passar do tempo, algumas basílicas foram construídas acima das catacumbas, que acabaram formando um conjunto religioso com o santuário.

O culto dos primeiros cristãos era realizado nas próprias casas dos fiéis e pode ser considerado um ritual simples: celebrado com cânticos, leituras de passagens do velho testamento e histórias cristãs, também havia a realização de uma refeição em conjunto, que rememorava o rito da última ceia celebrada por Cristo. Por ser uma religião monoteísta e de raiz judaica, alguns costumes não eram aceitos, como por exemplo, a presença de imagens. Contudo, observa-se que o cristianismo que se configurará no contexto do Império Romano se diferenciará, com o passar do tempo, do cristianismo primitivo, adotando alguns de seus costumes, como por exemplo, a presença de imagens nos recintos religiosos, o que contrariava a determinação de um dos mandamentos bíblicos.

O que se vê é que, apesar dessa determinação de herança hebraica, os primeiros cristãos passaram a realizar pinturas nas catacumbas, mas muitas com o caráter simbólico e alegórico. Com o passar do tempo, a adoção de imagens se deu de forma mais generalizada, sendo presentes tantos nas galerias das catacumbas, como nas primeiras basílicas cristãs. Apesar de seu amplo uso, a presença de imagens era ainda polêmica no meio cristão, e se tornou tema freqüente no debate eclesiástico ao longo dos séculos seguintes.

Como reflexo da adesão do cristianismo as algumas tradições do Estado Romano, está a formação de seu sistema religioso com forte tendência a hierarquia, como em relação às figuras santas e a liderança eclesiástica. Algo que também ocorrerá em termos artísticos, como será visto mais adiante na Arte Bizantina. Outro ponto, foi a fusão do

cristianismo aos costumes pagãos, como a adaptação as datas típicas da religiosidade romana. Isso pode ser visto nas comemorações relacionadas à heliolatria, culto de matriz oriental à Mitra, que foi absorvido na religião Imperial Romana na figura de Hélio ou Apolo condutor da quadriga solar, como se observa na citação abaixo:

> Desde 7 de março de 321, Constantino promulga uma lei, presente mais tarde no Digesto Justiniano, segundo a qual: "os juízes, os habitantes da cidade, os mercadores e artífices devem descansar no venerável dia do Sol". Desde 336, atesta-se em Roma a celebração do nascimento de Jesus não mais em 6 de janeiro, dia da Epifania, mas em 25 de dezembro, o Dies Natalis Solis Invicti, o dia de nascimento de Sol invicto. Em 354, Libério, bispo de Roma, decreta que esta data, que é também a da festa romana do solstício de inverno e a do nascimento de Mitra, é efetivamente a data do nascimento do Cristo.[1]

Em relação às imagens paleocristãs, a mescla entre a figura de cristo e às imagens relacionadas ao culto pagão ao deus Hélio (Sol Invictus), pode ser vista em mosaico encontrado da abóboda do Mausoléu M da Necrópole Vaticana, construído no século II e com decorações que datam o século III. Nesse mosaico **(figura 24),** observa-se partes do que seria uma figura humana representada como um auriga. Nos vestígios dessa cena, vemos ainda a imagem de dois cavalos e na cabeça da figura humana saem alguns elementos, que poderiam fazer alusão a raios de luz. Nesse caso, a tipologia do Cristo Solar seria reflexo da adaptação da imagem de Cristo as divindades solares, como observa Maria Cristina Carlo-Stella (2006):

> [...] a orientação da imagem e sua própria colocação no ambiente do hipogeu, não distante do presumido templo dedicado a Apolo e do Circo de Nero, devoto da divindade Sol, podiam recordar o culto praticado no mundo pagão.[2]

Na arte dos primeiros cristãos se configuram tipologias do Cristo antropomórfico, como na imagem do Bom Pastor, em que a figura do redentor é representada como um pastor de ovelhas, geralmente ladeado pelos animais e carregando a ovelha nas costas. Essa figura remete a passagem bíblica em que Cristo se compara a um pastor, que conhece, cuida e dá a vida pelas suas ovelhas, estas seriam a representação dos fiéis. Observem que na imagem (**figura 25**) encontrada na Catacumba de São Calixto, em Roma, está a figura do Cristo como Bom Pastor



Figura 24
Detalhe do mosaico: *O Cristo como Apolo ou Hélio em meio à vinha mística.* Artista: Anônimo. C. 250 d.C. 103,5 x 142,5 cm.

1 MARQUES, Luiz. **O Cristo como Apolo ou Hélio, em meio à Vinha mística.** Texto disponibilizado em 18 out. 2011. In: MARE, Museu de Arte para Pesquisa e Educação. Disponível em <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3437 > Acesso em: 06 mar. 2015.

2 MARQUES, Luiz. **O Cristo como Apolo ou Hélio, em meio à Vinha mística.** Texto disponibilizado em 18 out. 2011. In: MARE, Museu de Arte para Pesquisa e Educação. Disponível em <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3437 > Acesso em: 06 mar. 2015.



Figura 25
O Bom pastor. Catacumba de São Calixto.

representado conforme a maneira profana, ou seja, de modo realista, com o corpo bem proporcionado e na posição de contraposto. Notem também que o Bom Pastor está inscrito em um círculo, elemento que será recorrente na arte cristã. Figura que no meio pagão estava relacionada ao deus sol (Hélio), o círculo foi usado no cristianismo de modo ressignificado, relacionado a eternidade. Se tornará um dos seus principais símbolos, frequentemente usado junto à figura do Messias e às pessoas santas.

Ainda em relação ao uso de símbolos, pode-se encontrá-los em grafites, baixos-relevos e afrescos nas catacumbas em temas como a pomba, a âncora e a fênix. A serpente, que para muitas religiões pagãs tinha significado positivo, era considerada maldita pelo cristianismo, sendo figura simbólica relacionada a Satanás pelos cristãos. Figuras da mitologia romana foram adaptadas a simbologia cristã, é o caso da Fênix, ave lendária que renascia das cinzas, mas que nesse contexto passa a estar relacionada à ressurreição do corpo.

Uma dos símbolos utilizados pelos primeiros adeptos à religião de Cristo foi a imagem do peixe. Acredita-se que se tratava de uma criptocomposição destinada aos iniciados na nova religião. Funcionava como uma espécie de código de comunicação entre eles, de modo que o termo peixe em grego (Ιχθισ / ichtys) traria em suas letras a indicação das seguintes palavras: Iesus Christos Theou Yios Soter, ou: Jesus Cristo Filho de Deus Salvador.

Retornando as tipologias do Cristo, uma representação comum de sua imagem no paleocristianismo é como um jovem sem barba, cujo aspecto faz lembrar as figuras da estatuária grega. O Cristo à maneira grega, como é chamado, se diferencia do Cristo à maneira oriental, ou barbado, figura que também se tornará habitual nas representações do Messias, especialmente nos séculos seguintes.



Figura 26
Cristo com São Pedro e São Paulo, c. 389 d.C. Detalhe do relevo em mármore do sarcófago de Junius Bassus, cripta de São Pedro, Roma.

Um exemplo do Cristo à maneira grega pode ser visto no detalhe do relevo em mármore (**figura 26**) presente no sarcófago de Junius Bassus, do século IV d.C. Entre duas colunas adornadas, está a figura do Messias entronizado, com aspecto jovial e face serena, ladeado por São Pedro e São Paulo. Estes aparecem barbados, lembrando a aparência da imagem dos filósofos helênicos. É interessante notar que nesse relevo, para representar a entronização de Cristo nos céus, foi utilizado uma figura alegórica típica das representações greco-romanas, que representaria o Firmamento, demonstrando, assim, mais um dos aspectos do uso de elementos do mundo pagão no contexto cristão.

As representações do Cristo glorificado e assentado no trono celestial se tornam mais freqüentes, especialmente, nas basílicas após a oficialização da religião pelo Império Romano. A figura do Messias passa a ser dotada de majestade, lembrando a hierarquia imperial e à grandiosidade dos deuses da religião romana, como Júpter. Tal representação do Messias, em glória e poder, se perpetuará na Idade Média dentro da tipologia do Cristo Pantocrator, que será abordada mais adiante.

Os primeiros cristãos não se voltaram à produção de estátuas monumentais, como eram vistas comumente nos templos romanos. Apenas estatuetas, dentro da tipologia do Cristo como Bom Pastor, eram realizadas. No início, a escultura monumental e de tamanho natural encontrou oposição na Igreja, pois a idolatria às estátuas tão comum e disseminada no contexto pagão, era um dos seus temores. Já a produção de relevos em sarcófagos destinados as pessoas ilustres da Igreja se tornaram freqüentes nas catacumbas já em meados do século III. Neles eram representadas narrativas bíblicas e figuras da simbologia cristã.

Familiarizados com a arte grega e romana, observa-se uma espécie de classicismo paleocristão em que temas e símbolos foram aplicados e adaptados na medida da aproximação do cristianismo ao Império. Mas a riqueza de detalhes, o modelado dos corpos e o panejamento das vestes, como vistos no detalhe do sarcófago de Junius Bassus, contrasta com a simplicidade de muitas pinturas cristãs.

A **figura 27** mostra Cristo se dirigindo a uma mulher que buscava a cura de sua enfermidade: um sangramento que a acompanhava durante anos. Segundo a narrativa bíblica, cercado por uma multidão de seguidores, Cristo sentiu que de seu corpo havia saído poder de cura após ter sido tocado por alguém. É interessante observar, que não houve uma preocupação de representar nessa cena os discípulos nem a multidão que seguia Cristo, conforme traz o relato bíblico3. Muito menos, há a representação do espaço, apenas uma projeção discreta do piso onde estão as figuras. A redução dos detalhes a elementos mais essenciais da história eram aspectos presentes na arte dos primeiros cristãos. Nesse caso, o ato de fé da mulher hemorrágica pela a busca do milagre da cura era o mais importante a ser mostrado.



Figura 27
A cura da hemorrágica.Catacumba romana.

3 Evangelho de Marcos, capítulo 5, versículos 21 a 34.

Apesar da familiaridade com algumas características da pintura romana, a função das pinturas cristãs se centrava mais na expressão da mensagem do que na representação realista. Narrativas relacionadas a exemplos de fé e milagres do Antigo Testamento e atos miraculosos de Cristo eram temas comuns presentes nos afrescos das catacumbas. E para representar a figura humana, por exemplo, bastavam algumas pinceladas, de modo que a perda do acabamento, o traçado irregular e impreciso, a desproporcionalidade corporal se tornou uma constante em muitas imagens.

Como vimos no detalhe do friso do arco de Constantino e também em alguns afrescos a impressão é que na arte paleocristã há uma perda de habilidade técnica em suas representações. De modo geral, considera-se que houve uma espécie de degradação dos métodos da pintura nos afrescos catacumbários, a maior parte realizados por adeptos ao cristianismo, não necessariamente artistas dominantes de técnicas pictóricas conhecidas desde a Grécia Clássica. Já para o autor Ernest Gombrich, a simplicidade nas construções dessas imagens também estaria relacionada aos próprios interesses dos primeiros cristãos. Para ele, não havia a preocupação em alcançar efeitos realísticos, como os das pinturas helenísticas, muito menos em evocar a beleza clássica. O principal propósito da arte cristã era lembrar os fieis os exemplos de fé e da benevolência de Deus por meio das imagens representadas. (GOMBRICH, 2009, p. 129)

Sem a preocupação em reproduzir fielmente a natureza, mas voltados a transmissão de mensagens espirituais de ânimo e fé, as figurações cristãs iniciais suprimiam detalhes e a exatidão das formas, centrando-se no que era essencial a comunicar. Muitos afrescos e relevos escultóricos desclassificavam o corpo e sua aparência, que eram reduzidos aos seus aspectos mais gerais, sem preocupação com detalhes. Eram frequentes figuras de aspecto bidimensional, sem sugestão de modelado e volume, em que o corpo perde a ilusão tátil. Em muitos casos, as figuras traziam marcas de uma expressividade espiritual, em expressões faciais marcadas e distorções corporais. Se já não interessava a valorização da beleza corpórea, mas as ações espirituais da fé, as imagens passaram a expressar fisionomias ultraterrenas e a tensão religiosa dos personagens.

Em relação à representação do espaço, o que se nota é a sua diluição. Há apenas a sugestão de alguns planos e de alguns objetos em profundidade. As cenas de refeições, como a última ceia, em alguns casos, eram pintadas aplicando-se a perspectiva invertida, em que as figuras coadjuvantes aparecem em primeiro plano, enquanto a principal, em maior tamanho, era projetada mais afastada do observador.

Com a liberdade do culto religioso no início do século IV, as imagens cristãs já não estavam mais restritas aos cemitérios subterrâneos, mas passaram a ocupar as paredes dos edifícios destinados aos cultos religiosos. Quando se fala em Igreja cristã, refere-se a locais cujo formato foi herdado das basílicas romanas, que eram edifícios civis localizados nos fóruns romanos, funcionando como sede de tribunais e também para o comércio.

Diferentemente da religião grega e romana, cujo templo funcionava como um sacrário abrigando as estátuas dos deuses, o culto cristão possuía caráter congregacional e era necessário um grande recinto para acolher a multidão de fiéis. Assim, o formato basilical romano foi adaptado às Igrejas, de modo que seu aspecto longitudinal, que formava um grande salão chamado nave, se tornou local para a reunião dos fiéis. As salas laterais, que nas basílicas romanas eram destinadas

a julgamentos, passaram a abrigar capelas. Com o passar do tempo, funcionavam como naves laterais, corredores secundários paralelos a nave central, divididos por uma sequência de colunas. Na antiga basílica romana o espaço destinado aos julgamentos em instâncias superiores ficava localizado ao final na nave principal, encimado por uma abside, uma espécie de nicho com formato de semicúpula. Na basílica cristã é neste mesmo setor que ficou localizado altar.

Antes de acessar a igreja, o fiel passava por um pátio, chamado *atrium*. Logo depois, uma espécie de sala anexa à basílica chamada nartex fazia a transição entre o espaço externo e o interno. Pelo nartex se acessava a porta principal e o fiel logo avistava ao fundo o altar-mor, localizado no cruzamento da nave principal com nave transversal, chamada de transepto. A presença da nave transversal acabava dando a basílica o formato de cruz latina, o que rememorava o ato sacrificial de Cristo. Os espaços das igrejas possuíam diferentes valores, sendo o altar o local principal. A abside funcionava como uma espécie de coroamento do altar e ali ficavam as principais imagens.

A basílica paleocristã era o local para reunião dos fiéis e também para a glorificação do nome de Deus, exaltado por meio das imagens pintadas e dos mosaicos. Com a liberdade do culto religioso e a oficialização do cristianismo como religião do Império, a arte cristã passa a ter o patrocínio do Estado. Desse modo, o interior das basílicas adquire aspectos de suntuosidade e os ambientes internos foram revestidos com nobres materiais, o que contrasta com as decorações simples das representações realizadas no tempo da clandestinidade cristã.

A **figura 28** exemplifica a configuração que a arte cristã passou a tomar a partir da liberdade de culto e da oficialização da Igreja Cristã no Império. Trata-se de uma visão da cúpula decorada com mosaicos do interior da Igreja de Santa Maria dell'Ammiraglio (1143–51), um exemplo da arte bizantina. O estilo bizantino tem seu nome relacionado à antiga colônia grega Bizâncio, localizada na Ásia menor, que sob as ações de Constantino, se tornou a nova sede do Império Romano. Com a crescente decadência da parte Ocidental do Império, Constantinopla, antiga Bizâncio, se afirmou politicamente, como também se tornou ambiente para a configuração de um novo estilo artístico. A arte bizantina, cujas raízes estariam na arte paleocristã, ganhou outras dimensões à medida do crescimento do patrocínio e da tutela do Estado. Sob o reinado de Justiniano (527–565), que se tornou um dos principais patronos da arte religiosa, surgiram igrejas grandiosas, adornadas internamente com revestimentos refinados como mosaicos e mármore, reflexo da pompa imperial que passou a dominar a arte cristã.



Figura 28
Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo, 1143–51. Vista da cúpula.

As cidades ocidentais que foram reintegradas ao Império Bizantino também receberam a edificação de igrejas. Uma delas é a cidade litorânea de Ravena, localizada na Itália, que no reinado de Teodorico, rei dos ostrogodos, é recuperada por Justiniano. Nela está a Igreja de São Vital (526–547), que é um dos exemplos do gosto da elite imperial e eclesiástica e abarca as tendências da arte cristã vistas

em Bizâncio. Sua planta difere do formato basilical e assimila uma das características da arquitetura religiosa bizantina: a planta centrada encimada por cúpula. Essa característica também pode ser vista na Igreja de Santa Sofia ou *Hagia Sophia* (Sagrada Sabedoria), localizada em Constantinopla, como se observa na imagem de seu interior **(figura 29)**.



Figura 29
Santa Sofia. Vista interior.

Juntamente com São Vital, Santa Sofia é uma das principais obras do reinado de Justiniano. Foi construída entre 532 e 537 e impressiona pela sua monumentalidade. Sua planta é um quadrilátero, no qual se insere uma cruz grega, ou seja, de lados iguais, característica esta vista em muitos santuários bizantinos. Em Santa Sofia, semicúpulas (absides e absidíolas) formam um conjunto com a grande cúpula central que está sobre quatro arcos com pendentes — triângulos esféricos invertidos — que servem de base para o repouso do domo. Uma sequência de janelas na cúpula proporciona iluminação à Igreja e ao mesmo tempo acaba conferindo a cúpula um aspecto de leveza, que parece flutuar sob o edifício, sugerindo uma abóbada celestial.

A Igreja de Santa Sofia, atualmente, não exibe integralmente suas decorações parietais originais. Os mosaicos cristãos foram apagados quando da dominação turca, que transformou a igreja em mesquita. O que se observa em seu interior são símbolos e outros elementos utilizados nas decorações de santuários islâmicos, como os arabescos, como também imagens de temário cristão que foram recuperadas. Hoje, Santa Sofia já não tem função de mesquita e tornou-se um museu.

A arquitetura bizantina é marcada pela simplicidade dos materiais no exterior de seus edifícios, geralmente, feitos de tijolos. Enquanto no interior, revestimentos de mármore e de mosaicos em várias cores cobriam as paredes, que juntamente com ornamentalidade das colunas com seus capitéis rendilhados criavam ambientes repletos de suntuosidade. A ornamentalidade exibia a pompa do Império, mas sobretudo, era para os bizantinos uma forma de culto a Deus, que recebia exaltação por meio dos nobres materiais e da riqueza decorativa. Ao entrar nos templos extremamente decorados, a noção da solidez externa já não era mais percebida. O douramento dos mosaicos do interior, juntamente com a luz que emanava das aberturas das paredes, faziam alusão ao esplendor celestial, como se observa na imagem da parte interna da Igreja de Santa Maria dell'Ammiraglio.

Nos templos bizantinos, são freqüentes imagens relacionadas à história do Cristianismo e do Velho Testamento localizadas nas paredes laterais. Enquanto mais próximos à cúpula, ficavam as imagens de figuras importantes, como apóstolos e profetas. Nas absides, geralmente eram representadas imagens da Virgem com o menino Jesus. Ao centro da cúpula, local de destaque, ficavam localizadas representações do Cristo, como se vê no interior de *Santa Maria dell'Ammiraglio*. Ele aparece imponente, se assemelha a figura um imperador assentado no trono. Trata-se da imagem do Cristo Pantocrator, palavra de origem grega relacionada à sua representação como Senhor do Universo.

O Pantocrator se tornou uma das figuras convencionais da arte bizantina. Geralmente, aparece em posição frontal, segurando o evangelho na mão esquerda, enquanto a direita se dirige aos fiéis, abençoando-os. A cruz inscrita em uma auréola que cerca sua cabeça remete ao ato sacrificial do Messias. Há também epígrafes e monogramas em seu entorno, como as letras IC e XC, que são abreviações indicativas do nome de Jesus Cristo (*IHCOYC XPICTOC*). O aspecto solene da imagem induz a reverência do fiel ao Cristo glorioso. As representações da imagem Pantocrator tinham por objetivo exibi-lo de modo que os fiéis visualizassem um Cristo vencedor, além disso, o douramento dos mosaicos parietais contribuíam nas igrejas para ressaltar o caráter de um cristianismo triunfante.

A localização das imagens nas igrejas é crucial para entender seu significado. No caso do Pantocrator, ele aparece localizado em cúpulas e absides que encimavam o altar-mor, principal setor da Igreja. Como foi dito, as Igrejas Bizantinas foram organizadas dentro de uma centralidade em que se configura um espaço vertical iluminado coroado por uma cúpula. A terminação do teto em cúpula acabava por definir um espaço místico para a experiência com o divino. E nesse espaço central, propositalmente, que repousava a figura daquele que tudo vê e governa, o Cristo como Senhor do Universo. As imagens e as narrativas com assuntos cristológicos, que ocupavam os vãos abaixo do domo ou cúpula, reforçavam essa experiência.

Como se observa nas imagens de *Santa Maria dell'Ammiraglio*, a representação da materialidade do espaço não era uma premissa para a arte bizantina. Quando representado, o espaço surgia nas narrativas de modo discreto. Especialmente na parte central das igrejas, buscava-se a criação, por meio das imagens, de uma atmosfera mística e atemporal, sem alusão a aspectos espaciais. Desse modo, as figuras de santos, apóstolos, profetas e anjos parecem flutuar como se estivem situadas em um plano ultraterreno.

Em Bizâncio havia pré-determinações para a criação das figuras humanas, o que permitem falar de convenções inerentes a arte religiosa bizantina. Observa-se a tendência a verticalização corporal, mãos e narizes compridos, faces ovais, olhos bem abertos e amendoados, aspectos estes que proporcionavam as imagens a ideia de espiritualidade. Além disso, essas características davam certo ar de família aos personagens, configurando uma espécie de serialização das figuras bizantinas.

As cores eram utilizadas de modo intencional e eram repletas de significado. O branco estava relacionado à ressurreição e era usado nas vestimentas das autoridades eclesiásticas, já a cor púrpura era vista em vestes da nobreza. O verde exprimia a renovação espiritual. O azul era a cor celestial, frequentemente, empregado nas vestes de Cristo e da Virgem Maria. A cor dourada estava relacionada à luz e era usada para a representação do céu.

No interior das igrejas, as representações plásticas eram repletas de solenidade, reflexo de sua ligação estreita com o Império, com seu sistema hierárquico e cerimonialista. Um tom de autoridade permeava os personagens bíblicos, que eram retratados como pessoas da nobreza. A Virgem Maria tomou aspectos de uma rainha e a figura do Cristo Pantocrator, aludia à imagem de um imperador.

No mosaico parietal da Virgem e do menino entre o Imperador João II Komnenos e a Imperatriz Irene (**figura 30**) as imagens divinas e humanas dividem o mesmo espaço, como se todos fizessem parte de uma família imperial. O casal foi representado com vestes adornadas,

repletas de detalhes, que reforçam o luxo e pompa da corte. O douramento ao fundo extingue a representação espacial e proporciona ares transcendentais a cena. A pouca mobilidade corporal e a faces austeras dos personagens reforçam o clima ritualístico.



Figura 30
A Virgem e o Menino entre o Imperador João II Komnenos e a Imperatriz Irene, 1118. Mosaico.

A frontalidade das figuras tornou-se recurso estratégico para estimular respeito e reverência por parte da população, como já utilizado na arte antiga oriental, nas esculturas egípcias, por exemplo. Para Arnold Hauser: "Por meio da frontalidade, cada figura-representação assume, em certa medida, as características de uma cerimônia." (1998, p. 136). Ainda segundo o autor, esse método funcionava como um mecanismo psicológico: induzia a atitude espiritual no espectador, como também gerava atitude de respeito às autoridades religiosas e seculares ali representadas.

Assim c omo na Virgem e no menino, observa-se que auréolas cercam as cabeças do casal imperial. Tal aspecto aponta para ao sistema de autocracia espiritual-secular que se estabeleceu no Império Bizantino. O cesaropapismo era a forma de governo, ou seja, o imperador também era autoridade para os assuntos religiosos. Como aponta Hauser, a união entre o Estado e a religião era exibida em público e nutria a imaginação popular, sendo apresentado nas imagens por meio de vestes imponentes e luxuosas e resguardava-se por trás de um cerimonial místico (HAUSER, 1998 p. 134). No Império Bizantino, o Estado se portava como grande patrono das artes e eram da corte que saiam as principais encomendas relacionadas aos assuntos da Igreja, de modo que a arte bizantina se configurou em padrões rígidos e inflexíveis de lealdade política e eclesiástica (HAUSER, 1998 p. 134).

Além dos mosaicos, outra produção relevante da arte sacra bizantina foram os ícones, palavra de origem grega que quer dizer imagem. Eram representações bidimensionais de figuras religiosas pintadas em painéis de madeira, sendo considerados objetos sagrados. Neste período, os mosteiros estabeleciam as convenções artísticas com padrões rígidos os quais eram observados e repetidos na produção dessas imagens veneradas.

Uma das figuras mais frequentes nos ícones é a de Maria. Enquanto no ocidente medieval o termo Virgem Maria era mais comum, em Bizâncio a denominação mais freqüente era Mãe de Deus ou Portadora de Deus *(theotokos)*, título definido no Concílio de Éfeso, em 431. Nos ícones, mosaicos e afrescos a abreviação do termo grego Μήτηρ του Θεού (Mãe de Deus) pode ser vista nas letras MP e ΘY, que eram

colocadas ao lado das figuras de Maria para referir-se a ela dentro dessa acepção.



Figura 31
Mãe de Deus Nikopoios, século XII. Têmpera s/ madeira. 45 x 36 cm. São Marcos, Veneza.



Figura 32
Mãe de Deus entronizada com profetas e santos. C. 1100. Têmpera sobre madeira (48,5 x 41,2 cm). Mosteiro de Santa Catarina. Monte Sinai.

No ícone Mãe de Deus *"Nikopoios"* (**figura 31**), produzido no século XII, Cristo e sua mãe, em posturas comedidas e olhares distantes evocam respeito e solenidade. As figuras pairam no fundo dourado, que juntamente com a riqueza de detalhes das incrustações de pedras e a aplicação de metais, lembram a suntuosidade e o esplendor celestial vistos no interior das igrejas bizantinas.

No ícone denominado Mãe de Deus entronizada entre Profetas e Santos (**figura 32**), datado de 1100, Maria já é colocada numa representação mais afetuosa com o Cristo menino que é aconchegado no colo da mãe. Feições doces e melancólicas, a expressão do sofrimento, mesmo que contido, passam a ideia de uma interpretação mais humana da Virgem, que contraria sua austeridade como rainha do céu, que foi seu tipo mais frequente no período anterior a querela iconoclasta.

No ícone do século VI do Cristo abençoando (**figura 33**) a representação do Messias já não demonstra o aspecto bidimensional, descarnado e incorpóreo, frequente nas figuras humanas dos mosaicos parietais bizantinos. A ilusão de materialidade corporal mostra um esforço sensível de modelação, alcançada em jogos suaves de luz e de sombra. Estes artifícios, além do uso da técnica da encáustica, são similares aos empregados nos antigos retratos de tradição romana, como aqueles encontrados em Faiyum, demonstrando correspondências entre alguns ícones bizantinos e a plástica retratística romana. Tais recursos pictóricos que visavam o naturalismo também foram empregados em muitos ícones bizantinos.

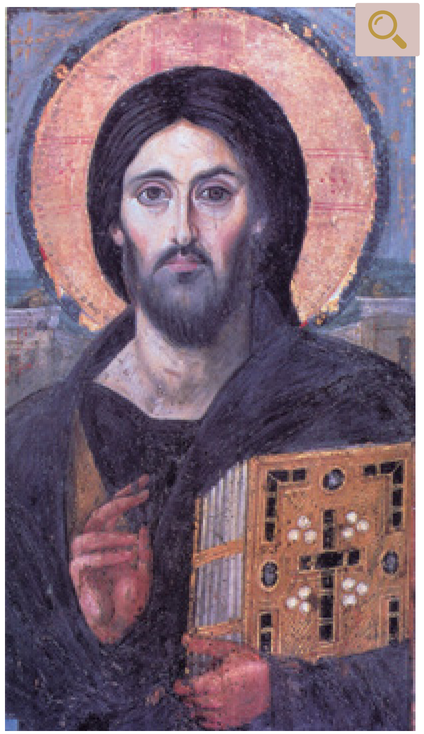


Figura 33
Cristo abençoando ou *Cristo Pantocrator*. Século VI. Encáustica s/ madeira (84 x 45,5 cm). Mosteiro de Santa Catarina. Monte Sinai.

A acentuação do debate sobre as práticas cultuais relacionada às imagens levou as práticas iconoclastas que foram instituídas no século VIII no Império Bizantino. A destruição e a proibição da feitura de imagens duraram até a primeira metade do século IX, quando seu

culto foi restabelecido em Bizâncio, apesar da resistência de tendências iconoclastas ainda persistirem no Oriente por anos. Apesar de toda polêmica quanto à adoração das imagens, as cenas e as figuras religiosas foram amplamente presentes no universo cristão. Uma das principais razões de sua defesa era seu uso como instrumento devocional e didático, especialmente, para cristianização de povos ágrafos, como os bárbaros, que ocuparam boa parte dos territórios Ocidentais na Idade Média.

A iconoclastia tinha raízes no plano teológico e estava relacionada, principalmente, a estrita proibição advinda do contexto bíblico que era contrária a feitura de imagens, estas suscetíveis à idolatria. Além disso, o crescente acúmulo de renda nos monastérios, fruto de doações para a produção de ícones, incitou a disputa de poder entre o Estado e a Igreja, fato este que também está na origem do conflito entre iconoclastas e iconófilos. Dentre os argumentos desses últimos, os defensores das imagens, estavam os exemplos bíblicos do Antigo Testamento, como aqueles da confecção de uma serpente de bronze e dos querubins presentes na arca da aliança dos hebreus.

No ano de 785, o Papa Adriano I enviou uma carta à Imperatriz Irene e a seu filho Constantino VI, com um pedido de renúncia ao posicionamento iconoclasta de seus antecessores e para que restabelecessem o culto às imagens em Bizâncio. Em defesa da presença das imagens pintadas que ornavam as igrejas, como as representações da Virgem, os profetas e os santos, o papa utilizou além dos argumentos acima, as colocações de Gregório Magno.

O Papa Gregório Magno se tornou uma autoridade entre os iconófilos, especialmente entre os bispos do Ocidente, que adotaram uma atitude moderada em relação as imagens e em conformidade com a tradição gregoriana. Seu texto mais citado, para minimizar a polêmica sobre o culto das imagens, é a carta que escreveu ao bispo Iconoclasta Serenus de Marselha, datada de 600 d.C. Em resumo, justificou a existência das imagens cristãs, mais precisamente as pinturas, dentro de uma tríplice função. São elas: função didática, para a instrução, especialmente, dos iletrados; fixar a memória, fazendo lembrar as histórias sagradas por meio delas; e gerar compunção, que designa o sentimento de humildade na alma pecadora, que sustentava a adoração da Trindade e inspirava os gestos da prece cristã (SCHMITT, 2007, p. 61) . Em defesa das pinturas nas Igrejas para instrução de iletrados, dizia que :

> [...] o que a escrita é para os que lêem, a pintura deve oferecer aos homens incultos que a olham [...]. É nela que lêem aqueles que ignoram as letras. Para aqueles que permanecem presos ao paganismo muito particularmente, a pintura ocupa o lugar da leitura. (MAGNO apud SCHMITT, 2007, p. 96)

Junto a essa função pedagógica, era por meio das histórias pintadas que os fiéis aprendiam a adorar unicamente a Deus: “uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender graças a história que está pintada o que é preciso adorar.” (SCHMITT, 2007, p. 97). Nesse caso, para o Papa Gregório Magno as pinturas já não estavam imbuídas de um poder sagrado, como os ícones bizantinos, mas funcionavam como um chamado à adoração de Deus.

Além da produção de ícones, também foi no interior dos mosteiros espalhados pela Europa e nos territórios bizantinos que se desenvolveram cópias de manuscritos. A feitura dos códices (livros

encadernados) obedecia a uma espécie de especialização do trabalho e era no scriptorium, que monges copistas, calígrafos e iluminadores realizavam seu ofício. Ilustrações com minúcias de detalhes eram feitas, muitas delas com aplicações de pigmentos nobres como o ouro e a prata. As iluminuras, como eram chamadas essas ilustrações, exibiam cores esplendentes, reflexo da concepção da divindade cristã relacionada à luz. A ênfase na beleza decorativa dos livros sagrados, como os evangelhos, e a riqueza dos pigmentos neles aplicados, era para os cristãos uma forma de honra a Deus e sua palavra.

No contexto da arte do ocidente medieval, uma das ilustrações mais citadas é a Página dos Evangelhos de Lindisfarne (**Figura 34**). Trata-se de uma imagem de uma cruz junto a um emaranhado de formas lineares, típicas do chamado estilo insular. Esse estilo, desenvolvido nas regiões da atual Irlanda e Inglaterra, era marcado por padrões decorativos de motivos orgânicos e geométricos, o uso de figuras zoomórficas, além da feitura de entrelaçados lineares precisos e detalhados. Por meio das comunidades monásticas da região da Gália e da Itália, fundada pelos missionários da Irlanda céltica, o estilo insular também penetrou na Europa Continental. A absorção das tradições romanas e orientais, importadas pelo cristianismo, além de elementos saxônicos e escandinavos, fizeram da arte insular a detentora de uma gramática visual muito particular.



Figura 34
Página dos Evangelhos de Lindisfarne, c. 698 d.C. (British Library, Londres).

Lindisfarne era uma das muitas comunidades monásticas fundadas pela cristandade irlandesa céltica em território anglo-saxônico. A página da Cruz exibe uma complexidade imaginativa para a composição dos elementos. Seu aspecto final resulta num rendilhado simétrico de formas sinuosas dispostas com precisão compositiva. O desenho da cruz, com sua exatidão geométrica, destaca-se sobre os demais elementos. Triunfante sobre as linhas entrelaçadas que formam os corpos das serpentes, a imagem da cruz reforça a ideia da vitória do bem sobre o mau.

Observa-se também que, nos manuscritos ilustrados, a retomada de características da arte do Antigo Império Romano estavam presentes. Podem ser vistos, por exemplo, na Bíblia de Carlos, o Calvo (**figura 35**), datada de 845–846 d.C. Nela, as cenas da vida de São Jerônimo, autor da Vulgata, estão distribuídas em três faixas que ocupam a página inteira desse manuscrito carolíngio. No primeiro setor, de cima para baixo, está a partida de São Jerônimo da cidade de Roma e o pagamento ao seu professor de hebreu. Logo abaixo, o santo ensina



Figura 35
Bíblia de Carlos, o Calvo, cenas da vida de São Jerônimo, Tours, 845-846.

a damas da nobreza e clérigos fazem a transcrição de sua obra. Na última faixa, São Jerônimo localizado ao centro, distribui a Vulgata (versão em latim da bíblia). Nota-se que houve a preocupação em sugerir o espaço e a profundidade dos planos, sobre os quais estão distribuídos os personagens dentro de um dinamismo de poses e gestos, aspectos estes tão comuns a aqueles encontrados na tradição da pintura grega e romana.

Vale dizer que esse manuscrito foi um presente ao rei Calos, o Calvo, dado pelo conde Vivien, abade do mosteiro de Tours, em 845. A região de Tours foi um importante centro do Renascimento Carolíngio, capítulo importante para a história do Ocidente Medieval. No século IX, na região da Gália, inicia-se uma série de reformas no campo da escrita, da língua, do direito, da vida religiosa e espiritual. O Renascimento Carolíngio, como é chamado o fenômeno de retomada das tradições da antiguidade greco-romana de modo deliberado em territórios ocidentais cristianizados, iniciou-se durante o reinado de Pepino, o Breve (751–768), mas foi intensificado com Carlos Magno (768–814). Coroado no ano de 800, em Roma pelo papa Leão III, esse imperador centralizou seu domínio sobre territórios da Europa Central, se tornando uma espécie de autoridade sucessora dos antigos imperadores romanos no Ocidente. O Renascimento Carolíngio findou-se com a instabilidade política instaurada após a morte de Carlos, o Calvo, neto de Carlos Magno, em 877.

Uma das iniciativas do Imperador Carlos Magno, que visava restaurar as tradições da Antiguidade, foi o incentivo à produção de cópias de manuscritos de autores latinos clássicos, o que ajudou a conservar esses testemunhos do passado. Outro fator relevante para o Renascimento Carolíngio, foi a reintegração de territórios, como os da atual Itália, que havia sido conquistada pelos Lombardos em 774, fornecendo modelos para a chamada renovação do Império. A cidade de Roma que abrigava exemplares da arte antiga, juntamente com Ravena, com seus edifícios do fim da Antiguidade e Bizantinos, se tornaram importantes referências. Construções religiosas, com aspectos gerais que lembravam as antigas basílicas cristãs foram realizadas, como a igreja abacial de Centula (St. Riquier). A capela palatina, localizada na sede da corte Carolíngia em Aachen (Aix-la-Chapelle), testemunha a retomada de características edifícios de planta centrada, cuja referência principal está na Igreja bizantina de São Vital, em Ravena, edificada no reinado de Justiniano.

Boa parte do que chegou até os dias atuais, demonstra que arte produzida no Renascimento Carolíngio refletia o gosto áulico. Na corte de Carlos Magno oficinas eram responsáveis pela produção da arte oficial, dos objetos relacionados a arte sacra e a ilustração de manuscritos. Observa-se que as ilustrações presentes nos códices carolíngios não ficaram restritas aos estilos ornamentais vindos do norte da Europa, como o insular, mas partem para a retomada da gramática visual da arte da Antiguidade Clássica. Mas em contrapartida ao classicismo das imagens da



Figura 36
São João Evangelista, *Evangelhos de Ebbon*, Reims, entre 816 e 835.

Bíblia de Carlos, o Calvo, as ilustrações dos Evangelhos de Ebbon (**figura 36**) apresentam outra faceta da arte carolíngia.

Na cidade de Reims, a oficina que trabalhou para o acerbispo de Ebbon, realizou nesse manuscrito ilustrado uma interpretação dos quatro Evangelistas dentro de uma perspectiva menos terrena e mais distante dos modelos antigos da Antiguidade. Na imagem 36, o dinamismo do traço do ilustrador se reflete no movimento das vestes e na instabilidade do pano de fundo da cena. Aspectos estes, que aludem ao momento sobrenatural de inspiração divina, que é figurada pela imagem da águia, um dos símbolos dos tetramorfos[4]. Com seus olhos bem abertos, São João evangelista fita o animal, para escrita do seu livro sagrado, como se recebesse dele a inspiração divina.

A expressividade vista nas faces, vestes e fundos das cenas dos evangelistas do manuscrito de Ebbon, levaram o historiador Ernest Gombrich a uma conclusão: "[...] os egípcios haviam desenhado principalmente o que sabiam existir; os gregos o que viam; na Idade Média, o artista aprendeu também a expressar em seu quadro o que sentia." (2009, p. 165). Nesse sentido, importava mais nas imagens do medievo a transmissão da intensidade do conteúdo relacionado as suas crenças, do que a busca pela verossimilhança da natureza, dos corpos e dos objetos.

Uma série de invasões, como a dos normandos e a dos húngaros, marcaram a Europa do final do século IX. Após o declínio da dinastia da Carlos Magno, Oton I, senhor da Germânia e do norte da Itália, reavivou a ideia de unidade imperial carolíngia, se tornando o novo Imperador no ano de 962. O Império renascia naquele momento sob a designação de Sacro Império Romano Germânico. A arte da corte otoniana (962–1024), herdou aspectos da arte carolíngia, mas também estabeleceu contato com exemplos do repertório iconográfico da arte bizantina, o que acabou por renovar as formas otonianas de inspiração carolíngia.

A retomada dos valores da Antiguidade nesses séculos fomentou questões concernentes ao estilo designado de românico. Termo, que na lingüística, se refere as diferentes línguas provenientes do latim e que deram origem às línguas modernas, foi aplicado as construções medievais dos séculos XI e XII, que retomam o vocabulário dos elementos arquitetônicos romanos. Posteriormente, o termo românico passou a abranger as demais linguagens artísticas desse período. Elementos como arcos, abóbadas, pilastras, colunas adossadas, cúpulas, estruturas triangulares que lembram os frontões dos templos, além do retorno da aparição de esculturas no exterior dos edifícios foram usados nas construções românicas.

Nessa época, sobrevivente a dissolução da dinastia carolíngia, a unidade espiritual do cristianismo se deu em torno do movimento das Cruzadas, que prometiam vantagens espirituais aos seus colaboradores e também eram um meio para ganhos materiais. A primeira, ocorrida em 1095, alcançou a Terra Santa em 1099, que até então era dominada pelos mulçumanos. Já em 1204, a Quarta Cruzada, culminou com o saque a Constantinopla.

O número de construções de igrejas crescia por toda Europa e o culto as relíquias incrementaram as peregrinações a locais sagrados, como a São Tiago de Compostela, na Espanha. Ao analisar o

4 Os tetramorfos são representações da arte cristã que fazem referência aos quatro seres viventes descritos em passagens bíblicas relacionadas a visões do Evangelista São João, no livro de Apocalipse e do profeta Ezequiel. Em seu livro, o profeta descreve o trono de Deus sustentado por quatro criaturas, cuja semelhança de seus rostos era como uma cabeça de leão, de homem, de boi e de águia.

entusiasmo religioso que tomava o ocidente medieval, o autor Gombrich diz que a edificação dessas "montanhas de pedra" expressariam a ideia teológica da Igreja Militante, ou seja: "[...] a ideia de que aqui na Terra é tarefa da Igreja combater as forças das trevas até que a hora do triunfo desponte no dia do juízo final" (2009, p. 173). O monasticismo também ganhou vigor e muitos mosteiros foram construídos. A poderosa ordem beneditina de Cluny, fundada em 909, por exemplo, se espalhou por várias abadias pela Europa nos anos subsequentes.

O Românico nasceu numa Europa feudal, com suas redes de aliança e vassalagem, fragmentada por diversos reinos e principados. Dentro desse contexto, a arte românica se configura dentro de uma variedade de estilos, de modo que é possível falar de escolas regionais, apresentando maneiras variadas para o uso de um vocabulário arquitetural comum. Dentre os elementos mais freqüentes nos edifícios românicos, estão as abóbadas. Conhecidas desde a Antiguidade e já prefiguradas nos edifícios carolíngios, substituíram nas igrejas os tetos feitos com vigamentos de madeira, muito comum nas antigas basílicas romanas e cristãs. Empregadas, outrora, somente em algumas partes das igrejas, como as cabeceiras e os pórticos, as extensas abóbadas que formavam a terminação das naves foram a grande marca da arquitetura românica. No interior, o que se via era um aspecto de um grande túnel feito de pedra.

Na tentativa de sustentar o peso do grande corredor abobadado, as paredes e os pilares ganharam robustez, ficando mais largos. Para amenizar o peso dessas coberturas de pedra, a solução encontrada foi a colocação de arcos ou nervuras nas abóbadas em intervalos regulares. Com esses elementos de reforço, o material das abóbadas pôde ser substituído por elementos mais leves, como os tijolos. Mesmo com esses recursos, a abertura de grandes vãos nas paredes das igrejas românicas era algo que comprometia sua estrutura, visto o peso do teto. Por conseqüência, as igrejas possuem poucas janelas. E mesmo estas, quando usadas para a iluminação interna dos edifícios, não minimizam o aspecto de solidez das igrejas românicas.

Outra solução relativa a diminuição do peso do teto dos edifícios foi o uso de abóbadas de arestas, formadas pela intersecção de dois segmentos da abóbada de berço apoiados sobre pilares. Nervuras faziam seu reforço e transmitiam todo o peso para as paredes laterais, que consequentemente, já não necessitavam ser tão robustas, visto que, o peso do teto era menor com o cruzamento das abóbadas. Com o emprego das abóbadas de arestas, as igrejas românicas ganharam aspecto interno mais leve e áreas mais abertas.



Figura 37
Nave da igreja de Santa Maria Madalena, Vézelay, por volta de 1120–1140.

A **figura 37** mostra o interior da nave da Igreja de Santa Maria Madalena de Vézelay, cerca 1120–1140, em que há o uso de arcos de plena cintra ao longo da abóbada. O plano da igreja segue formato basilical e seu sentido longitudinal conduz o visitante ao altar-mor, localizado ao final do templo. Formada por três naves, sendo que na principal, uma sequência de janelas, chamada de clerestório, proporciona iluminação ao edifício. Mas a principal fonte de claridade da Igreja de Santa

Maria Madalena está em sua cabeceira, proveniente dos vitrais que testemunham os princípios da arquitetura gótica, que foram ali construídos posteriormente.

O plano basilical era o mais usado nas igrejas românicas. Em muitas, a presença do transepto retomava o formato de cruz latina das antigas basílicas paleocristãs. Apesar generalidade do emprego do plano basilical, variações eram comuns: templos com nave única, com três ou cinco naves (sendo uma principal e as demais colaterais), sem ou com transepto (nave transversal). A cabeceira podia ser simples, semicircular ou plana, com ou sem capelas radiantes, com ou sem deambulatório. A respeito deste último, era uma área que contornava a capela-mor e formava com as capelas radiantes uma unidade chamada de cabeceira de peregrinação. Por lá, peregrinos devotos caminhavam em direção às relíquias que ali ficavam.

De simples relicários com formato de caixa, as relíquias sacras medievais, com o tempo, passaram a ser colocadas nas chamadas estátuas-relicários, ou seja, figuras em três dimensões que representavam imagens de santos e santas, como a Virgem Maria, ou partes de seus corpos, como cabeças, braços e pés. Observa-se que as estátuas-relicários já eram presentes no século IX, em regiões da França, Alemanha e Inglaterra. Sobre o culto das imagens no ocidente medieval, o historiador Jean-Claude Schimtt diz que o poder sobrenatural dessas estátuas-relicários estava relacionado ao fato delas conterem as relíquias, o que as diferem dos ícones orientais bizantinos. Estes eram considerados um protótipo de uma imagem original e ao mesmo tempo uma relíquia a ser venerada.

Mas o que se observa na passagem do ano mil é uma transformação relevante em relação à atitude perante as estátuas-relicários: a devoção às relíquias que elas abrigavam transfere-se para o culto das próprias estátuas. Ou seja, de suporte das relíquias, as imagens tridimensionais em si passaram a atrair peregrinos ávidos por milagres ou fiéis que queriam agradecer às dádivas recebidas. Um dos testemunhos dessa mudança de atitude cultual em relação às estátuas-relicários está em um episódio relacionado ao incêndio na Igreja de Santa Maria Madalena de Vézelay, ocorrido na metade do século XII:

> Tendo o fogo chamuscado mas poupado miraculosamente uma estátua de madeira da Virgem, esta foi confiada a um restaurador (Lampertus reparator) que descobriu entre os ombros uma pequena porta coberta pela pintura. Ele a abriu em presença dos superiores do mosteiro, que tiveram a surpresa e a felicidade de encontrar na cavidade as relíquias da Virgem e de diversos santos (SCHMITT, 2007, p. 70).

Para Schmitt, o espanto do restaurador reforça a ideia de que na metade do século XII, uma imagem para ser venerada já não, necessariamente, precisava conter relíquias.

O que se nota nas igrejas do ocidente medieval é que há uma profusão de imagens tridimensionais, presentes tanto no seu interior, como ocupando também setores das fachadas. Um desses exemplos pode ser visto na fachada da Catedral de St-Trophine (**figura 38**), localizada em Arles, na França, cujo aspecto do pórtico faz lembrar os antigos monumentos triunfais romanos. Nessa fachada estão figuras em esquemas compositivos que serão tradicionais ao universo das igrejas românicas.

A escultura românica era distribuída em pontos-chave da arquitetura, como nos portais de entrada. Eram nos tímpanos que geralmente

estavam as narrativas de caráter doutrinário, sendo frequentes os temas escatológicos. No tímpano da Catedral de St-Trophine, o Messias em glória, em atitude solene, está em seu trono envolto por uma mandorla (**figura 39**). Seus gestos e atitude evocam a imagem do Cristo Pantocrator. Em seu entorno estão os tetramorfos que trazem consigo as escrituras. Essas figuras, na teologia cristã, também fazem alusão aos quatro evangelistas. Observa-se ainda que, no setor inferior abaixo do tímpano, chamado de dintel, estão dispostos os doze apóstolos.



Figura 38
Fachada da igreja de St-Trophine, Arles, c. 1180.



Figura 39
Cristo em glória. Detalhe da fachada da igreja de St-Trophine, Arles, c. 1180.

O posicionamento desse tipo de tema no exterior das igrejas era proposital: as imagens ali poderiam atingir toda sorte de passantes, ou seja, cristãos ou não. Nesse sentido, a vinculação da escultura ao espaço arquitetônico do santuário não era meramente decorativa, mas estava relacionada as suas funções, previamente definidas. Assim, se as imagens dos tímpanos e dos dintéis tinham função de doutrinação dos neófitos e meio de convencimento aos pagãos, nos mosteiros os capitéis decorados dos claustros eram voltadas para os olhos dos já iniciados na fé. Ali, a iconografia podia ser mais variada e as funções das imagens eram das mais diversas, como aquelas que incentivavam a obediência aos votos e às doações de recursos.

O tema do Juízo Final pode ser visto no pormenor do tímpano da Catedral de Saint Lazare, localizada na cidade de Autun (**figura 40**). Chama a atenção o clima de temor alcançado pela expressividade dos corpos e feições que Gislebertus, executor do conjunto, alcançou nesse trabalho. A seu respeito e talvez orgulhoso pela sua obra, o escultor francês, assinou a frase na faixa localizada entre o tímpano e o dintel: *"Gislebertus hoc fecit"* ou "Gislebertus fez isso".



Figura 40
O juízo final (pormenor), tímpano do portal da fachada principal da catedral de ocidental, Catedral de Saint-Lazare, Autun, c. 1130-40.

Ao centro da composição, na mandorla mística, está o Cristo Juiz que inicia o julgamento após os anjos tocarem as trombetas. Para reforçar sua autoridade divina, Cristo foi realizado com uma expressão distante, com o corpo, face e mãos alongados. Seus pés parecem pairar no espaço. No dintel, as almas, com corpos a semelhança de bonecos, despertam dos seus sepulcros e são conduzidos ao desfecho final. A esquerda do Cristo Juiz, tipos híbridos de demônios, com suas faces horrendas parecem manipular a pesagem das almas.

Os portais das igrejas românicas se transformaram numa espécie de bíblia de pedra. Os elementos mais significativos das histórias bíblicas e os pormenores decorativos eram distribuídos estrategicamente pelos tímpanos, pelos dintéis e mainéis, nas arquivoltas, nas cornijas e os capitéis dos suportes. O termo Horror ao Vazio é frequentemente usado para denominar o gosto pelo excesso dos relevos escultóricos nos templos medievais. A escultura românica existe em relação estreita com o espaço arquitetônico. Assim, em detrimento do realismo, as figuras eram estendidas ou achatadas, conforme o espaço que lhes era reservado. O afastamento da verossimilhança se manifestava em acentuadas distorções, corpos desmaterializados e a dissolução do espaço, aspectos estes que reforçavam a expressividade espiritual dos temas.

As igrejas românicas eram geralmente, mas não exclusivamente, abaciais, ou seja, vinculadas a abadias regulares[5]. Estas eram aquelas que observavam um modo de vida ascético e as práticas de disciplinas espirituais, como votos e jejuns rigorosos, designados pelas ordens religiosas, como a beneditina, a cistercienses e a cluniacense. Os participantes do clero regular eram os monges, os abades, as abadessas, os frades e as freiras que viviam em mosteiros, conventos e abadias. O clero regular se difere do clero secular, que é formado por padres, bispos e arcebispos, que desenvolviam suas funções junto à sociedade nas cidades. A sede do clero regular era a Catedral[6], local do trono episcopal.

5 O termo regular vem de "regula" do latim e quer dizer regra.

6 O termo Catedral vem "cátedra" do latim e quer dizer cadeira, no caso das igrejas toma o sentido de sede do trono episcopal.

As comunidades cristãs monásticas tiveram um importante papel cultural na Idade Média. Eram grandes guardiãs de obras literárias e filosóficas da Antiguidade e de suas bibliotecas que saíram muitos textos fundadores do novo humanismo que passou a permear as mentalidades. Além disso, eram das mãos dos monges ilustradores que a riqueza ornamental da arte das iluminuras era materializada. A importância econômica e social desses centros também se fez presente na sociedade medieval, como a experimentação e o aprimoramento de técnicas agrícolas e o desenvolvimento de ofícios artesanais. Suas ações na área da educação e de assistência social foram relevantes para a sociedade, como o acolhimento de pobres, órfãos, peregrinos e idosos, além da existência das enfermarias, onde a medicina medieval, baseada na crença dos benefícios das sangrias, era praticada.

Foi a partir da reforma de uma abadia beneditina românica, que um novo estilo se configurou na primeira metade do século XII: o gótico. As igrejas góticas, normalmente, eram catedrais, ou seja, sede de bispados do clero secular. Mas foi na Abadia de Saint Denis, localizada na França, que o Abade Suger (1081–1151) empreendeu uma reforma responsável pelas transformações que iriam caracterizar o estilo que sucederia o românico.

Nascido na França e sendo irradiado por toda Europa, o gótico ou estilo francês, com o passar do tempo também se caracterizou por variações regionais. Vale lembrar que o termo gótico não era usado por aqueles que vivenciaram as transformações na sociedade dos séculos XII, XIII e XIV. Foram os humanistas do Renascimento que o empregaram. Nesse contexto, a palavra possuía sentido pejorativo, referindo-se aos edifícios medievais como uma espécie de arquitetura ligada ao gosto bárbaro (dos godos), realizada entre o declínio da Antiguidade Clássica e o tempo glorioso que diziam estar vivendo os renascentistas. Foi apenas nos séculos XVIII e XIX que o termo gótico entrou na moda e adquiriu um caráter mais positivo, muito devido ao seu retorno nas artes e na arquitetura. Igrejas, colégios, edifícios em geral foram construídos conforme as características de seu vocabulário arquitetônico.

Nesse clima, escritores do romantismo francês, como Vitor Hugo (1802–1885), revisitaram o universo medieval por meio de obras literárias, reforçando o interesse por esse período, compreendido como uma grande época da fé. Os estudos sobre a arquitetura gótica e restaurações de edifícios do passado medieval se intensificaram no século XIX, especialmente, pelos trabalhos de Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879). Seus desenhos de seções das catedrais são fontes para estudos até a atualidade. Exibem em detalhes os elementos arquitetônicos das igrejas e acabam por demonstrar o progresso construtivo na edificação desses templos de pedra.



Figura 41
Cabeceira e altar da Igreja da Abadia Saint Denis.

A **figura 41** apresenta uma imagem atual da cabeceira ou charola (também chamada de *chevet*) da Igreja da Abadia Saint Denis. A cabeceira das igrejas era constituída pela abside, absidíolas e pelo deambulatório, local para o caminhar dos passantes que visitavam as relíquias nas

capelas radiantes. O Abade Suger concebeu o *chevet* em sua reforma repleto de luminosidade, que era proporcionada pelas paredes formadas de vitrais. Esse modelo de cabeceira, inundada de luz, se tornou uma marca das catedrais góticas. A transparência do coro de Saint Dennis contrasta com a robustez e a obscuridade das igrejas românicas. Junto a isso, a predominância das linhas dinâmicas e ascendentes ao céu materializadas nos pilares, já mais delgados, conferem ao interior da igreja um aspecto leve, etéreo.

Saint Denis foi por muito tempo uma abadia real. Havia sido fundada no século VII pelo rei franco Dagoberto I. No antigo templo foram sagrados ao trono os monarcas da dinastia carolíngia. Ali também estavam seus túmulos, como o de Pepino, o Breve e de Carlos, o Calvo, além o de Hugo Capeto, fundador da dinastia dos reis da França após a morte do último carolíngio em 987. Sua importância também se dava por ser local que abrigava as relíquias de Saint Denis, considerado apóstolo da Gália e protetor do reino. No século XII, época em que viveu o Abade Suger, suas instalações estavam em más condições.

Usando seu poder de articulação política para estreitar a relação entre a coroa e o clero, Suger ambicionava engrandecer, por meio da reforma, o templo dedicado a Saint Denis, incentivando sua devoção popular por meio das relíquias e ao mesmo tempo, fortalecer o poder do reino da França, que começava a se reafirmar depois de um período instabilidade. Para isso, precisava ampliar a igreja de modo que acomodasse ordenadamente um maior número de pessoas. Os objetos sagrados, que antes da remodelação de Saint Denis ficavam em locais mais restritos, como a cripta, foram transferidos para os setores reformados, como coro e as capelas radiais do deambulatório. Ali estariam sob os olhos de peregrinos devotos que eram convidados a se maravilharem com visões gloriosas do ambiente invadido pela luz.

A atração de Suger pela beleza e pelo esplendor resplandecente dos materiais que ornavam o templo gerou controvérsias entre seus contemporâneos, como o cisterciense São Bernardo de Claraval, adepto ao monasticismo de renúncia aos prazeres mundanos. Em sua reforma, Suger demonstrou que não era voltado ao asceticismo, muito menos era intolerante à ostentação de materiais e à presença de imagens figurativas nas igrejas, condenados pelos abades da ordem cisterciense. Assim, justificou o embelezamento do templo de Saint Denis, como conta Panofsky:

> Não haveria pecado de omissão mais grave, julgava ele, do que privar o serviço de Deus e de seus santos daquilo que Ele habilitara a natureza a dar e o homem a aperfeiçoar: vasos de ouro e pedras preciosas, adornadas de pérolas e gemas, candelabros de ouro e painéis de altar, esculturas e vidros coloridos, trabalhos de mosaico e esmalte, vestimentas e tapeçarias resplandecentes (1979, p. 164).

Enquanto que para São Bernardo, a ornamentação era superficial e desviava dos caminhos legítimos da salvação, para Suger, era pela contemplação do *ornatus* que se levava o fiel à contemplação do invisível. Para ele, portanto, a experiência contemplativa da ornamentação suntuosa do templo era meio para uma espécie de sublimação, ou seja, a ascensão do mundo material para o mundo imaterial. Sobre um desses momentos de transe religioso, Suger assim descreveu:

> Quando fui tomado pelo amor da beleza da casa de Deus, o esplendor multicolorido das gemas por vezes me arrancava às preocupações exteriores, e a diversidade das santas virtudes parecia transportada das coisas materiais para as coisas imateriais por uma nobre meditação, e era como se eu estivesse nalgum lugar exterior ao orbe terrestre que não se encontraria nem na sujeira da terra nem inteiramente na pureza do céu: pelo dom de Deus, e de maneira anagógica fui transportado (transferri) do espaço inferior a este espaço superior. (SUGER apud SCHMITT, 2007, p. 172)

Seguindo essa perspectiva mística na contemplação da beleza do templo, o espaço das igrejas góticas materializara-se parecendo anunciar as maravilhas das pedrarias, dos muros de diamante e das ruas de ouro puro reluzente da Jerusalém Celestial. A proclamação da glória celeste por meio do decorativismo e da escala monumental dos templos refletia, nesse contexto, mais a ideia de uma Igreja Triunfante, do que a ideia de uma Igreja Militante, vista no contexto do estilo românico, como apontou Gombrich (2009).

Os excessos arquitetônicos e ornamentais do gótico foram alvos de críticas e de contendas no meio eclesiástico e também entre a população. Alguns membros do clero ridicularizavam seus contemporâneos, como um dos cônegos da Catedral de Notre Dame de Paris, que a comparou com a Torre de Babel do Antigo Testamento[7]. Vale dizer que a coleta de recursos na comunidade para a edificação dessas montanhas de pedra nem sempre era pacífica. Os exageros nas cobranças para angariar fundos poderiam criar revoltas e rebeliões, como ocorreu em Reims em 1233, por ocasião da construção da catedral da cidade (WILLIAMSON, 1998, p. 1).

Na sociedade medieval, as igrejas ocupavam um relevante papel como aglutinadoras sociais, sendo um ponto de convivência para a população. Geralmente localizadas nos centros das cidades, o impacto visual das catedrais era enorme, muito devido a sua monumentalidade, sendo vistas pelos visitantes a quilômetros de distância. Seu status também estava relacionado à popularidade de suas relíquias e de seus santos padroeiros, que atraiam moradores e peregrinos de várias regiões.

Além de colaborar financeiramente, a população não ficava alheia a sua construção, auxiliando de diversas maneiras. Para a edificação desses grandiosos monumentos de pedra, uma massa de operários precisava ser convocada, e mesmo aqueles que não tinham experiência no trabalho especializado, colaboravam de alguma forma, como no transporte de materiais e na distribuição de alimentos. A catedral surge, assim, como resultado dos esforços de muitas mãos, com a colaboração de amplas camadas da sociedade.

A reforma da Abadia de Saint Dennis foi um dos primeiros passos para a elaboração de um novo estilo que configurou a arquitetura religiosa dos séculos XIII e XIV. O clima de fervor religioso fez nascer muitas catedrais nas principais cidades europeias. Suas grandiosas dimensões as faziam dominar visualmente o espaço das cidades. A magnitude desses edifícios refletia também o poder que a instituição religiosa representava na sociedade medieval. Muitas igrejas românicas foram remodeladas conforme o novo gosto, que também foi presente na arquitetura civil, como nos castelos da Baixa Idade Média.

7 O cônego era Pedro el Chantre (morto em 1197). In: CAMILLE, Michael. **Arte gótico**: visiones gloriosas. Madrid, Espanha: Akal, 2005.

A arquitetura gótica herdou muitos pontos da arquitetura românica, dando diferentes soluções para o emprego de seus materiais e elementos mais fundamentais. Menos suscetível a incêndios, a pedra continuou sendo material principal para essas construções. As abóbadas e os arcos reaparecem no formato ogival, substituindo os de plena cintra ou de berço. O aspecto pontudo dos arcos reforçava a verticalidade dos edifícios góticos. Junto a isso, na parte externa, torres sineiras pontiagudas e pináculos enfatizavam também o movimento ascendente das catedrais.

As abóbadas de arestas, já presentes nas igrejas românicas, foram amplamente utilizadas. Suas nervuras descem até os pilares, intercalados pelos vitrais, que substituíram as paredes cegas do estilo anterior. Com paredes de vidro, bem mais leves, consequentemente, os pilares internos já não eram tão grossos. Mas estes, não foram suficientes para sustentar o empuxo lateral das paredes. Para resolver esse problema, a igreja gótica era reforçada por uma sequência de contrafortes e para alcançar as naves, cada vez mais altas, o recurso utilizado foram os arcobotantes. Toda essa armação externa ficava a vista e sem ela, a resplandecente beleza interior provocada pelos vitrais não seria possível.

A Santa Capela ou Sainte-Chapelle construída no complexo do palácio real no reinado de Luís IX (São Luís) é um dos exemplos da realização do ideal gótico da *claritas* (**figura 42**).

A capela exerceu a função de ser um grande relicário para abrigar importantes objetos sagrados. Lá estavam guardados a coroa de espinhos de Cristo e os pedaços da Vera Cruz, orgulho da dinastia dos Capetos, mas que foram perdidos durante a Revolução Francesa. Impressiona, nessa capela, a atmosfera translúcida do ambiente, proveniente da luz vinda do exterior, que é filtrada pelos janelões de vidros colorido. O brilho dos vitrais e o reluzir do dourado que cobre toda sorte de elementos que ali estavam, davam honras às relíquias da Paixão de Cristo, como também proclamavam glórias a coroa real.

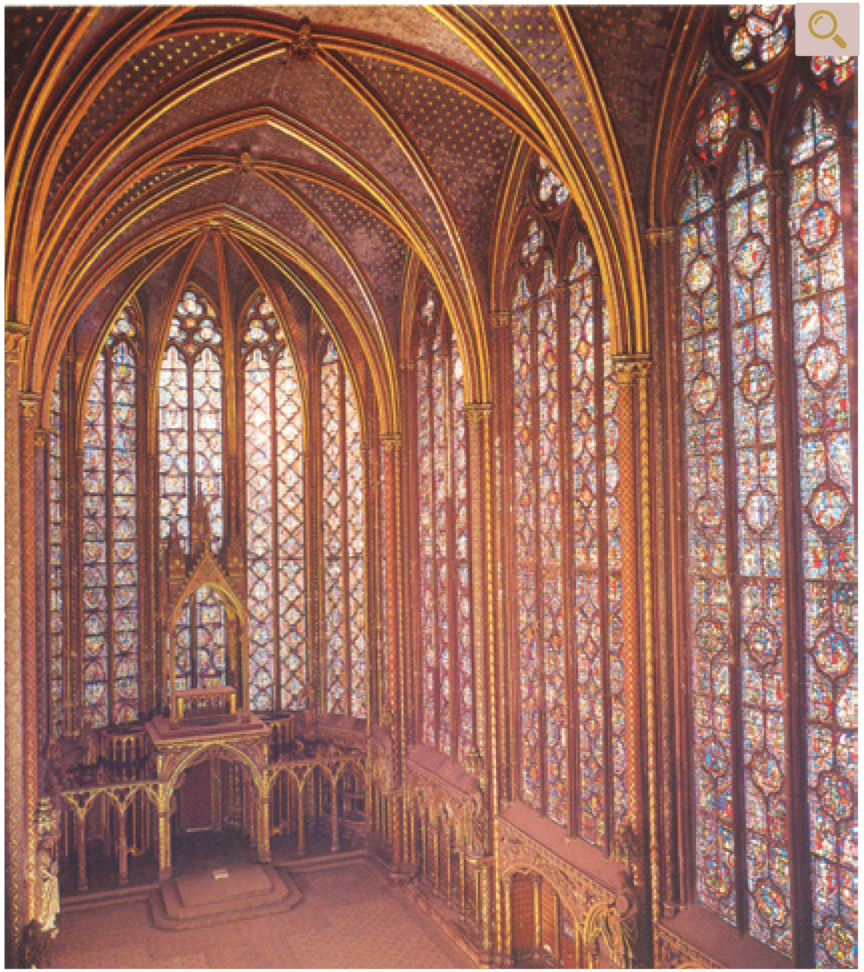


Figura 42
Saint-Chapelle, Paris, 1248.

As catedrais góticas possuíam o sentido longitudinal e muitas mantiveram o formato de cruz latina das igrejas românicas. As cabeceiras eram voltadas propositalmente para o oriente e as absides transparentes permitiam que a luz do sol nascente iluminasse o principal local do templo: o altar. E pela fachada principal, voltada para o ocidente, que os últimos raios do final do dia, atravessavam a grande rosácea.

A busca pela luminosidade não se justifica apenas pelas inovações dessa nova arquitetura, mas está relacionada à metafísica da luz, de modo particular, à filosofia neoplatônica retomada na obra teológica do chamado Pseudo Dionísio, o Areopagita. Serviram de fonte para Suger as traduções e os comentários de tratados em grego, encontrados no século VI, cuja autoria fora atribuída a Dionísio e estavam sob guarda da Abadia Saint Denis[8]. Vale dizer que, na era carolíngia, Saint Denis, o santo padroeiro do reino francês, foi associado a esse mesmo Dionísio, que era considerado um bispo de Atenas no século I, convertido pelo apóstolo Paulo no areópago em sua visita a cidade. Hoje se sabe que a associação dos escritos encontrados em Saint Denis a Dionísio, o Areopagita, foi equivocada, por isso o autor desses manuscritos é chamado de Pseudo Dionísio.

Em seu ensaio *O Abade Suger de Saint Denis*, o historiador Erwin Panofsky defende a tese de que o abade teria baseado suas ideias para a reforma da igreja na obra teológica de Dionísio, encontrando nela "uma justificação filosófica para toda a sua atitude com respeito à vida e à arte" (1979, p. 169).

8 O Abade Suger redescobre a obra do Pseudo Dionísio que foi traduzida para o latim e comentada por João Escoto Eurígena (século IX).

Em resumo, as ideias de Pseudo Dionísio apontam Deus como luz, fogo.[9] Deus seria o pai das luzes e Cristo a primeira radiância que teria revelado o Pai ao mundo. E toda luz que resplandece na matéria seria a emanação dessa fonte luminosa supraessencial. Nesse sentido, o mundo material seria uma grande luz, composto por muitas luzes menores ou "milhares de lanterninhas" (PANOFSKY, 1979, p. 171). Ou seja, o brilho perceptível dos materiais, tanto presente na natureza, quanto naqueles objetos trabalhados pelo homem, seriam pontos de luz que emanam o esplendor da Verdadeira Luz. Cada coisa seria, portanto, "um degrau na estrada do céu" (1979, p. 171) e sua contemplação levaria o fiel a se transportar do mundo material para o imaterial. É nesse sentido que, o abade Suger dizia vivenciar sua experiência ao contemplar o brilho das pedras multicoloridas que reluziam no altar da Igreja da Abadia de Saint Denis. Para ele, toda ornamentação — incluídas as imagens, os vidros translúcidos e coloridos, as pedras preciosas, os vasos de ouro e o exuberante crucifixo com pedrarias que colocou no altar da igreja — eram formas visíveis da emanação divina.

Além dessas questões, o pensamento na Baixa Idade Média foi permeado pelas ideias de São Tomás de Aquino (1225–1274), pensador medieval que retomou fontes aristotélicas, fundindo-as aos princípios do cristianismo. Em sua *Suma Teológica* aponta como exigências do belo: a integridade (perfeição), ou seja, seria considerado feio um corpo incompleto, mutilado; a harmonia, que consiste na justa proporção entre as partes; e por fim a *claritas* (clareza) em que são consideradas belas as cores nítidas e as resplandecentes.

9 Esses temas foram desenvolvidos, principalmente, nos escritos de Pseudo Dionísio: *Hierarquia celeste e Dos nomes divinos* (século V).

É importante dizer que a tradução de textos da Antiguidade teve um importante papel para a formação do humanismo que se configurou no século XII. As traduções dos textos de Aristóteles, por exemplo, forneceram um *corpus* de tratados com ideias que aos poucos iam sendo absorvidos pela consciência medieval. Nessa época, as primeiras universidades foram fundadas, tornando-se novos centros de saber e o espírito de investigação da natureza, de modo mais objetivo e imparcial, crescia nas mentalidades.

Dentro dessa perspectiva, o contato com herbários em manuscritos foram importantes fontes para a realização dos entalhes naturalistas de flores e plantas, que adornavam as catedrais impressionando pela sua verossimilhança. A natureza, nesse contexto, passa a ser representada dentro de uma visão mais positiva, demonstrando que a percepção e a experiência com o Divino também se estendia aos exemplos de sua criação.

Ainda no campo da escultura, observa-se que no gótico, aos poucos ela se desvencilha do gosto românico pelas formas estáticas e anti-naturalistas. Mesmo vinculada à arquitetura, a escultura gótica vivenciou a soltura da superfície adotando uma aparência mais dinâmica. As deformações corporais, ainda que mantidas por certo momento, deram lugar a corpos proporcionais e gestos mais livres. As vestimentas ficaram menos pesadas, multiplicando-se as dobras com caimentos mais suaves.

É o que se nota na imagem **(figura 43)** de um dos tímpanos da Catedral de Bamberg (c. 1233–1235). O temário do Juízo final, já bastante conhecido, toma aspectos que demonstram uma mudança de atitude do homem medieval, agora mais interessado pelo estudo da natureza, sua observação e sua reprodução na arte religiosa. Nesse trabalho, apesar da figura do Cristo Juiz permanecer assentado em seu trono de glória como era a tradição, acrescentou-se as figuras intercessoras da Virgem Maria e São João Batista, formando junto a ele a tríade da salvação, o que trazia esperança aos pecadores. Essa imagem também mostra o interesse pela humanização dos personagens, manifesto pela expressão das fisionomias e do seu estado emocional. Apesar da narrativa referenciar-se de modo temerário ao Juízo Final, o clima jocoso da cena chama a atenção pela expressividade dos risos e caretas que compõem as faces das figuras.



Figura 43
Tímpano, o Fürstenportal; lado norte da nave, catedral de Bamberg; C. 1233–1235.

A presença da Virgem como figura intercessora da humanidade nesse conjunto escultórico seria reflexo da intensificação do seu culto, resultado de sua atribuição de Rainha do céu junto ao Cristo. Nos séculos XII e XIII, cresceram o número de catedrais dedicadas a Notre Dame, como as das cidades francesas de Chartres, Paris e Reims. Como fruto dessa devoção, há também a ampliação da iconografia

de Maria, sendo uns dos temas mais frequentes a sua coroação, que passa estar presente nos portais das igrejas. Além disso, houve uma profusão de estátuas portáteis da Virgem com o Menino (*Madonas*) e de seu tipo como *Mater Dolorosa* ou *Pietá*, que é a representação da Virgem que chora a morte de seu filho.

Uma mudança de atitude perante as representações do Cristo também se configurou. Apesar da permanência de sua imagem em glória ou de juiz sentenciando os homens no último dia, a difusão da ideia da humanidade de Cristo, que fora afirmada em torno do ano mil, levou a aparição cada vez maior da iconografia da crucificação. Desse modo, cenas do calvário expressando o sofrimento de Cristo, passam a ser mais frequentes tanto na escultura, como em trabalhos em ourivesaria, pinturas e em ilustrações de manuscritos.

Essa humanização dos personagens sagrados pode ser exemplificada pela obra de um dos mais relevantes pintores e arquitetos do trecento italiano (século XIV): Giotto Di Bondone (1266–1337). Na capela de Arena (ou Capela Scrovegni) situada em Pádua na Itália, o pintor realizou uma série de afrescos com narrativas relacionadas à vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria.

Observou-se que na catedral gótica, a atmosfera criada pela luz filtrada pelos vitrais e o brilho das pedras preciosas tipificavam a emanação da luz divina. Dizia Suger, que a contemplação de toda sorte de matérias e objetos ali presentes transportariam o fiel do mundo material para o imaterial. Na capela de Arena, Giotto parece caminhar pela via oposta: humaniza os personagens trazendo-os ao nível do observador. Nota-se que as composições das pinturas ali presentes concentram a maior parte das figuras na metade inferior das cenas, de modo que o fiel poderia se imaginar no mesmo nível dos personagens sagrados.



Figura 44
A lamentação. C. 1304–06. Afresco. Capela de Arena (Scrovegni), Pádua.

Na cena A lamentação (**figura 44**), nota-se o corpo de Cristo sendo acolhido pelos seus companheiros. O conteúdo emocional é evidente: poses e movimentos espontâneos denotam o clima da lamentação. Os anjos esvoaçantes contorcem seus corpos e choram a morte do Messias. Interessava o pintor realizar as mesmas inovações já vistas na escultura, conferindo às figuras efeitos de carnalidade, que até então não interessava a pintura do medievo. Para obter um aspecto mais natural, modelou-as, ajustando tons claros e escuros. Junto à busca pela volumetria dos corpos, Giotto compôs suas cenas sugerindo o espaço, promovendo efeitos de profundidade. Isso pode ser visto no afresco da Lamentação, em que a colina ao fundo dos personagens projetada em diagonal. Elemento estratégico da narrativa, ela acaba por direcionar o olhar do observador para a imagem do Cristo morto. Outra aparente estratégia usada por Giotto foi deformar o corpo do Messias, personagem principal da cena, que chama atenção do observador por seu aspecto alongado, contrastando com uma maior precisão anatômica dos demais personagens.

Vale dizer que, durante o século XIII, a assimilação da arte bizantina fez surgir entre os pintores italianos, como o florentino Cimabue (c. 1240–1302) e Duccio de Siena (c. 1255–antes de 1319), o interesse por pinturas conforme a tradição dos ícones orientais, que

sob o olhar desses mestres ganharam aspectos peculiares. Também participante dessa escola, chamada de neobizantina, estava o pintor Giotto. Mas nota-se que ele já suprimia em seus trabalhos voltados a esse estilo as formas descarnadas e rígidas das figuras, experimentando efeitos de volume mais naturais. Assim, em sua experiência como pintor, preferiu abandonar a *maniera greca* (neobizantina): eliminou os fundos dourados e abstratos, criando um espaço pictural em profundidade; e o aspecto etéreo e o ar solene dos personagens, deram lugar ao peso dos corpos e a gestualidade espontânea, como se notou no trabalho A lamentação.

Tais inovações não passaram despercebidas pelo renascentista Giorgio Vasari (1511–1574). Em sua obra Vidas *(Le Vite de' più eccellenti e architetti, pittori, scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri.)*, o arquiteto e escritor italiano viu em Giotto, como também em seu mestre Cimabue, as primícias de uma transformação que caminhavam para um renascimento da arte. Para ele, Giotto teria restaurado a arte do desenho, voltando-se para a imitação da natureza e para as fontes visuais clássicas da Antiguidade.

As inovações de Giotto deram-lhe visibilidade no contexto do trecento italiano. Vale ressaltar que, nesse período, se inicia o processo de valorização social do artista, que passou a ser reconhecido pela sua individualidade criativa. É importante dizer que, até o século x, as Artes Mecânicas (atividades manuais) carregavam o atributo de serem artes servis, ou seja, aquelas realizadas por servos e escravos. Concepção esta, herdada da tradição greco-romana que as consideravam como atividades inferiores. Quem realizava Artes Mecânicas no medievo, portanto, era considerado um artífice, que dependendo de sua especialidade era chamado de escultor, pintor, marmoreiro, ourives, pedreiro, etc.

Importante figura para uma mudança no pensamento medieval quanto ao menosprezo dos fazeres manuais e sua gradativa valorização foi Hugo de São Vítor (1096–1141), que em seu *Didascálicon* (*Didascalicon de studio legendi*, c. 1127) incluiu as Artes Mecânicas em sua proposta curricular de ensino, junto ao estudo das Artes Liberais[10], ou seja, aquelas atividades voltadas ao intelecto.

Com o passar do tempo, de apenas operários qualificados, pintores e escultores tiveram seus fazeres associados a uma atividade intelectual prévia e também passaram a ser considerados homens de ideias. Esse processo foi uma conquista dos artistas e pensadores florentinos e aos poucos se espalhou pela Europa Renascentista. Desse modo, os que eram outrora associados ao feitio puramente manual, ganharam status de figuras intelectualizadas, como os filósofos e os matemáticos.

O século xiv experimentou um período de turbulentos acontecimentos: conflitos urbanos, a epidemia da peste negra, o cisma pontifical de 1378. Ao final desse tempo, cortes principescas cresceram por todo Europa, refugiando-se num ideal cavaleiresco e cortês. Na Itália, famílias burguesas, como os Visconti de Milão e os Médicis de Florença se tornaram principescas e na França, o duque d'Anjou, o duque de Borgonha e o duque de Berry, tinham cada um a sua corte.

Nesse contexto, surgiu por volta de 1400, o gótico internacional ou o chamado de estilo internacional. Superando as variantes locais do gótico dos séculos precedentes, se apresentou com uma uniformidade

10 As Artes Liberais eram compostas pelo estudo do *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e pelo *Quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música).



Figura 45
Paul, Jean e Herman Limbourg. Calendário dos meses; Agosto, 1414–1416. Manuscrito Iluminado extraído das *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 29 x 21 cm.

de gosto e de estilo, que foi comungada nas principais cidades europeias. Esse clima de unidade foi favorecido pela circulação de ideais e pela mobilidade dos artistas, assim, havia maior difusão de um gosto comum nas artes e o suprimento dos desejos das cortes por esse novo estilo.

As ilustrações de manuscritos, que até o século XIII eram atividades exclusivas dos monges, foram cada vez mais realizadas por iluminadores leigos em oficinas urbanas. Nessa perspectiva secular do trabalho de ilustração, os trabalhos dos irmãos Limbourg, pintores flamengos que se estabeleceram na França, se destacam pela expressão do gótico internacional.

As ilustrações do calendário pertencente ao Livro de Horas do Duque de Berry (As Muito Ricas Horas de Duque de Berry[11]), realizadas pela oficina dos irmãos Limbourg, chamam a atenção pela acuidade como são construídas as narrativas relacionadas à vida cotidiana dos nobres e dos camponeses. Na miniatura do mês de agosto (**figura 45**), em primeiro plano, a cavalgada de nobres elegantes contrasta com a simplicidade da vida camponesa. Entre o castelo d'Étampes, localizado no centro da cidade murada e o cortejo real, estão os trabalhadores do campo. Observa-se que quatro deles deixam seus afazeres para se refrescarem no rio, no mês de agosto, época do verão europeu. As representações dos signos do zodíaco, referentes ao mês, fazem o contorno da cena e encerram os sucessivos planos.

Essa meticulosa observação da realidade, com a precisão de pormenores em detalhes delicados e gestualidade elegante, mostra o gosto do estilo internacional. Junto a isso, os elementos e arquiteturas perspectivados e a importância da luz para a determinação da profundidade dos planos, já anunciam a revolução estilística da pintura flamenga do século XV, que irá aprofundar as técnicas pictóricas visando a reconquista do mundo visível, marcas que serão inerentes ao Renascimento no campo da arte que ocorrerá nos anos seguintes.

11 *Les très riches heures du Duc de Berry.*



LISTA DE FIGURAS

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto (Org.). **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FULLERTON, Mark D. **Arte grega.** São Paulo: Odysseus, 2002.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens:** ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LAWRENCE, A. W. **Arquitetura grega.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, c1998.

CAMILLE, Michael. **Arte gótico**: visiones gloriosas. Madrid, Espanha: Akal, 2005.

DURAND, Jannic. **A arte na Idade Média.** Lisboa: Edições 70, [19--].

EINAUDI, Sílva. Museu Egípcio, Cairo/ Sílvia Einaudi. — Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. 120p. : il, ; 26cm. — (Coleção Folha grandes museus do mundo ; v. 4)

GARRAFFONI, Renata Senna. Arte parietal de Pompéia: imagem e cotidiano no mundo romano **Revista Domínios da Imagem**, Londrina, ano I, n. 1 p. 149-161, 2007.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

HAUSER, Arnold. **Historia social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JANSON, H.W. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARE, Museu de Arte para Pesquisa e Educação. Disponível em < http://www.mare.art.br/> Acesso em: 06 mar. 2015.

MATHEWS, Thomas. **Byzantium: from antiquity to the Renaissance**. New Havem, CT: Yale University Press, 1998.

MOZZATI, Luca. British Museum, Londres / Luca Mozzati. — Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. 120p. : il. ; 26 cm. — (Coleção Folha grandes museus do mundo; v. 5.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 5. ed. — São Paulo: Ática, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

VASARI, Giorgio. **The great masters**: Giotto, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titan/Giorgio Vasari. New York: Park Lane, 1988.

WILLIAMSON, Paul. **Escultura gótica:** 1140-1300. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SOBRE A AUTORA

Juliana Almonfrey

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFES (2010) e bacharel em Artes Plásticas pela mesma Universidade (2004). É professora adjunta do Departamento de Teoria da Arte e Música do Centro de Artes — UFES, lecionando disciplinas da área de Teoria e História da Arte, para os cursos de graduação em Artes Plásticas, Artes Visuais — Licenciatura, Arquitetura e Urbanismo e Design. Atuou como professora e na equipe da coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais — EAD/UFES entre 2011 e 2017.